

M 2014/2015



A Arquitetura entre as Artes

Reflexões sobre a Beleza Arquitetónica

MARIANA MARTINS MATOS
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA
À FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
ARQUITETURA

A Arquitetura entre as Artes

Reflexões sobre a Beleza Arquitetónica

MARIANA MARTINS MATOS
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA
À FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
ARQUITETURA

SOB ORIENTAÇÃO DA PROFESSORA DOUTORA MARIA TERESA PIRES DA FONSECA

Agradecimentos

Aos meus pais, e especialmente a eles, pelo apoio constante, paciência e amor incomparáveis.

Aos meus irmãos, pela força e pelas intervenções nos momentos certos.

À restante família, em particular ao meu Padrinho que, a juntar a todo o ânimo e amor familiares, prestou importantes contribuições ao trabalho, e a mim.

Aos meus velhos amigos que, mais uma vez deram provas de que tempo e distância não separam amizades e que souberam sempre tornar o percurso mais leve.

Aos meus amigos do Porto e em particular ao Zé, ao Fábio, ao João, à Juliana e à Tânia, que fomentaram a discussão sobre o tema, deram ideias, facultaram material. Agradeço especialmente ao primeiro, que, além de saberes, partilhou de perto dos sentimentos, inquietações e curiosidades que surgiram ao longo deste ano.

À Professora Teresa Fonseca, pela partilha e dedicação, pelo incentivo e reconhecimento.

Aos *ateliers* de Arquitetura que amavelmente me disponibilizaram informação sobre as obras estudadas.

Resumo

Na presente Dissertação de Mestrado, *A Arquitetura entre as Artes: Reflexões sobre a Beleza Arquitetônica*, propõe-se uma reflexão sobre a definição de Arquitetura enquanto arte e as relações que estabelece com outras artes, em particular com a Escultura e a Pintura.

Numa época em que surgem em massa edifícios de exagerada expressão escultórica e esculturas que conquistam a experiência do espaço, outrora reservada à Arquitetura, qual a verdadeira essência destas artes? O que têm em comum e o que as distingue? Pode a Arquitetura tornar-se escultura? Que lições tiramos das esculturas que se exprimem através da caracterização do espaço?

Em resposta a estas questões, o conceito de *beleza* torna-se fulcral na nossa abordagem, revelando-se o justo meio de apreciar e criar arquitetura. Assim, é necessário entender a beleza da Arquitetura e a respetiva fenomenologia sobre a qual se exprime.

Abstract

This master thesis, *A Arquitetura entre as Artes: Reflexões sobre a Beleza Arquitetónica*¹, reflects on the concept of Architecture as an art and the kind of relations it establishes with other arts, particularly with Sculpture and Painting.

As nowadays there has been emerging a massive quantity buildings with exaggerated sculptural expression and, then, sculptures exploring the experience of space and the human body movement, what are the essences of these arts? What do they have in common and what distinguishes them? Can Architecture become true Sculpture? Which lessons can we take from these kind of sculptures?

In response to these questions, the concept of *beauty* becomes central to our approach, being the fairest way in the interpretation and creation of Architecture. This way, it is necessary to understand the architectural beauty and its phenomenology.

¹ *Architecture among the Arts: Reflections on the Architectural Beauty*

Tinha razão o poeta: “olhos que nunca se molham, nada vêem quando olham”.

Afonso Lopes Vieira *cit* TÁVORA, (2012).93.

Índice	
Introdução	17
Parte I - A Arquitetura enquanto Arte	21
1. Três Significados para o Conceito de Arte	21
2. A Arquitetura entre as Artes: Numeração e Categorização	29
3. Bruno Zevi e as Definições de Arquitetura	34
4. A Beleza da Arquitetura	47
Parte II - Um Roteiro Urbano: Indagações sobre Arquiteturas	59
5. Doze Obras: Distinção de Arquiteturas, Esculturas e Híbridos	62
6. Quatro Obras: Análise Sistemática e Comentários Individuais	65
7. Uma Reflexão sobre a Beleza da Hibridez na Arquitetura	95
Conclusão	98
Bibliografia	102
Créditos Fotográficos	107

Introdução

Motivações

«Com a criação da nova Faculdade encerrar-se-á o Curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes do Porto. É certamente com saudade que abandonaremos uma Escola que, durante uma longa vida, sempre soube compatibilizar com qualidade o universal e o circunstancial, arte difícil de ser do seu tempo em cada tempo. (...)

A “barbárie do especialismo”, cujo pecado, creio, todos reconhecemos, e que já no nosso portuense século XIX separou as artes das ciências – a Academia e a Politécnica – continua a fustigar-nos dividindo agora a “família das belas artes”. (...)

Mas, se abandonamos com saudade e com tristeza a antiga e sempre jovem Escola de S. Lázaro, é certamente com grande honra que entramos na insigne Universidade do Porto, da qual V. Ex.^a é magnífico Reitor, reencontrando outros irmãos – os das ciências e os das letras – também de nós até agora separados.»²

Embora descendente da antiga escola a que Fernando Távora se refere na citação acima apresentada, a minha formação em Arquitectura aconteceu já na FAUP, separada das Belas Artes. Mostrando especial interesse, desde sempre, pelas artes e de anterior percurso académico nas Artes Visuais, ao longo deste curso especializado na arte do espaço, identifi-

² Fernando Távora *in* Universidade do Porto, Faculdade de Arquitectura. (2008). Guia de Estudante da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto Ano lectivo de 2007-2008. 9-10.

cava traços semelhantes com as artes que havia estudado, em sentidos metodológico, criativo e compositivo. Por outro lado, constatava uma crescente referência às Artes Plásticas na expressividade arquitetónica e em conceitos de desenho, na Arquitetura emergente das últimas décadas, sendo ainda alguns exemplos criticados, pejorativamente, como sendo “mais Escultura do que Arquitetura”. Posto isto, as indagações eram várias: uma vez que «*ocupar um espaço significa transformar a cidade*», sendo por isso qualquer obra de Arquitetura um «*testemunho de urbanidade*»³, que atitude deve ter o arquiteto, de técnico ou de artista? O arquiteto tem a mesma liberdade criativa que um artista plástico? Quando passa da liberdade criativa ao mau senso? Quando passa a Arquitetura a ser outra arte?

A assistência a algumas conferências e eventos sobre Arquitetura e Arte, ou a visita a exposições de instalações fomentavam estas curiosidades. Mas o fator decisivo da escolha do tema e interesse específico em arquiteturas híbridas e instalações como casos de estudo, foi a minha participação no *workshop* teórico-prático *Make me think Ludwig Wittgenstein*, no E.A.S.A. (*European Architecture Students Assembly*) de 2013. Aqui, através da recriação da instalação *Performance Corridor* (1969) de Bruce Nauman, questionavam-se as diferenças entre as instalações praticáveis e a Arquitetura, enquanto artes do espaço.

Posto isto, numa transição do mundo académico para o profissional, a elaboração do presente trabalho mostrou-se como uma oportunidade única para uma reflexão fundamentada sobre estas questões, onde pretendia maturar a minha visão crítica sobre a Arquitetura e, consequentemente, o meu modo de projetar.

Objetivos

Os objetivos do presente trabalho passam por: restituir o lugar da Arquitetura entre as artes, muitas vezes subjugada à técnica construtiva e ao domínio da ciência e da matemática, portanto, destituída da Arte; investigar as suas especificidades e aquilo que a define enquanto arte; encontrar afinidades com outras artes, em particular a Pintura e a Escultura; indagar a legitimidade da referência às outras artes no desenho da Arquitetura.

Metodologia

Os métodos de trabalho incidiram na revisão de literatura e no estudo experimental de obras de Arquitetura e Escultura. As leituras teóricas basearam-se no estudo sobre Arte

³ SIZA, Álvaro. (2009). *01 Textos*. Porto: Civilização. 341.

e Arquitetura, com maior incidência nas referências respeitantes à transição do século XIX para o XX, até à contemporaneidade. Sob a pretensão de definir os conceitos basilares à dissertação – de *Arquitetura* e de *Arte* – aprofundou-se a investigação sobre algumas referências filosóficas. Destas, destaca-se a obra *A Beleza* do filósofo contemporâneo Roger Scruton, que se mostrou fundamental na investigação, influenciando fortemente o seu rumo. Na pesquisa bibliográfica, inserem-se ainda as pesquisas feitas sobre cada um dos casos de estudo, que preparariam e complementariam as respetivas interpretações.

A investigação prática baseou-se no estudo de doze casos de estudo, entre eles dois exemplos de esculturas e os restantes de arquiteturas, tendo sido todos eles visitados, e sobre os quais se desenvolveu uma análise através dos dados recolhidos sob forma gráfica – fotografias, desenhos técnicos e outros relevantes – e escritos – dando preferência às palavras dos autores das obras.

Estrutura

O trabalho divide-se em duas partes: a primeira, *A Arquitetura enquanto Arte*, consiste na exploração teórica da Arquitetura como arte e subdivide-se em quatro capítulos: no primeiro explora-se a definição de *arte*; no segundo, reúnem-se as várias categorizações e numerizações da Arquitetura entre as artes, numa tentativa de entender aquilo que tem em comum com as outras artes e, neste sentido, aproximarmo-nos de uma definição; no terceiro abordamos o conceito de *arquitetura* e, recorrendo unicamente ao livro *Architectura in Nuce – Uma Definição de Architectura*, de Bruno Zevi, apresenta-se uma compilação de definições de Arquitetura de todos os tempos, cuja organização segue a do autor que, tendo-se baseado em testemunhos de referência de diferentes especialidades e de várias épocas, agrupou-as segundo os cunhos temáticos das diferentes visões; por fim, justificou-se com o desenvolver do trabalho criar um capítulo que abordasse a beleza arquitetónica e algumas das características que a influenciam, num quarto capítulo.

A segunda parte do trabalho, *Um Roteiro Urbano: Considerações: Indagações sobre a Híbridez Arquitetónica*, corresponde à abordagem sistematizada aos casos de estudo e posterior crítica, baseada no desenvolvimento teórico desenvolvido na primeira parte do trabalho. Divide-se em três capítulos, sendo, no primeiro, abordadas as doze obras, em que se pretende distinguir as obras híbridas das arquitetónicas puras ou das esculturas puras. No segundo capítulo, é aprofundado o estudo de quatro obras selecionadas do grupo anterior, em que, intercalado com fichas individuais onde sistematizamos as informações concretas sobre a

obra – incluindo a data e localização da sua criação, o nosso registo fotográfico da obra e algumas referências escritas sobre a obra, dando sempre preferência àquelas nas próprias palavras dos autores – apresentamos um comentário individual a cada, focando, de modo escalar e aproximativo, as relações que cada obra cria com o contexto urbano, a abordagem ao objeto arquitetónico ou escultórico, as espacialidades que conforma e as materialidades que as caracterizam. No final deste capítulo, é ainda apresentado um quadro sintetizador das matérias abordadas. Por fim, no último capítulo faz-se uma reflexão sobre a beleza da hibridiz na Arquitetura, com base na teoria desenvolvida e na reflexão sobre os casos de estudo.

No final, apresentam-se as considerações finais sobre todo o trabalho.

PARTE I - A Arquitetura enquanto Arte

1. Três Significados para o Conceito de Arte

Distinguimos para o conceito de *arte* três significados: o que diz respeito a toda e qualquer habilidade, o que produz apetrechos e o que cria uma obra de Arte. Uma vez que exploramos a Arquitetura enquanto arte, cuja atividade produz objetos, interessa-nos identificá-la como a produção de um mero apetrecho ou de uma obra de Arte. O que distingue a obra de Arte do apetrecho é o facto de a primeira instalar um mundo através da obra – constituído pelo artista, pela sua arte, pela sua visão do mundo que culminam na criação do objeto – enquanto a essência do segundo repousa na sua serventia.

O estudo incidiu, num momento primário, sobre dicionários etimológicos, da Língua Portuguesa e específicos de Arte, Arquitetura e Filosofia, para além de livros de História da Arte e Enciclopédias. Procurando entender a essência da Arte, estudámos duas obras de estética de dois ilustres filósofos: do século XX, *A Origem da Obra de Arte*, de Martin Heidegger, e *a Beleza* do contemporâneo Roger Scruton. Do último autor, destacou-se ainda o artigo *How Do We Know Real Art When We See It?* que se tornou fundamental na nossa abordagem. Por fim, mostrou-se pertinente apresentarmos o testemunho de um dos autores dos casos de estudo do trabalho, fechando um ciclo de diferentes abordagens à questão: a linguística, a historiográfica, a filosófica e a artística.

Os dicionários consultados apresentam já os três significados referidos e que serão reforçados na abordagem filosófica. Os dicionários etimológicos apresentam o conceito como originário do latim *arte*, significando «*talento, saber, habilidade, arte (em sentidos geral e moral)*»;

aquilo em que se aplica talento; profissão, mister; arte, ciência; conhecimentos técnicos, teoria, corpo de doutrinas, sistema, arte»⁴.

Os da Língua Portuguesa apresentam essencialmente o significado originário da palavra, raramente explicitando o relativo à obra de Arte que, quando presente, aparece associado a expressões como *as artes* ou *Belas Artes*. Este sentido é mais facilmente encontrado em palavras derivadas, como *artista* ou *artístico*. Por vezes, assiste-se a um significado intermédio, referente à produção manual de objetos. Assim, podemos admitir o primeiro significado como um conjunto de «conhecimentos mais ou menos rigorosos, destinados à aplicação prática, por oposição à ciência, enquanto conjunto de conhecimentos teóricos, puros; técnica geralmente aplicada com engenho, perícia, seguindo determinadas regras = TÉCNICA. A arte da versificação. A arte da gramática. A arte equestre»⁵ ou «arte militar, por exemplo»⁶, resumindo-se arte, portanto, a um «ofício; profissão; modo; forma; habilidade; talento; dom; astúcia»⁷. Um segundo significado dirá respeito a toda a «actividade que acrescenta algo à natureza (ponte: obra de arte)»⁸, correspondendo ao significado de artista o de «obreiro, artífice, operário»⁹. Por último, Arte significa também «actividade de produção de coisas belas»¹⁰ sendo o significado de artista aquele «que tem ou exprime sentimentos de arte; que ama ou cultiva a arte; (...) aquele que cultiva as belas-artes»¹¹.

Os dicionários específicos de Arte, Arquitetura e Filosofia, partindo do significado original, considerado «antigo e em desuso»¹², aprofundam o último. Assim, «no início da aplicação do termo, ‘ars’ reduz-se apenas ao conjunto de processos e, neste sentido, usam-se as expressões ‘artes mecânicas’ e ‘artes de engenharia’, formas de utilização envelhecidas»¹³, enquanto «no sentido actual, arte define o conjunto de objectos criados pelo ser humano com perfeita destreza e que,

⁴ MACHADO, José Pedro. (1989). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa: Livros Horizonte. 323.

⁵ Academia das Ciências de Lisboa. (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Editorial Verbo. 366.

⁶ COSTA, J. Almeida; MELO, A. Sampaio. (1992). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora. 160.

⁷ *Idem: ibidem*.

⁸ *Idem: ibidem*.

⁹ SILVA, António de Moraes. (1980). *Novo Dicionário compacto da Língua Portuguesa*. Lisboa: Horizonte. 270.

¹⁰ COSTA, MELO, (1992): 160.

¹¹ SILVA, (1980): 270.

¹² LEGRAND, Gérard. (2002). *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Edições 70. 48.

¹³ RODRIGUES, Maria João Madeira; SOUSA, Pedro Fialho de; BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira;. (1990). *Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura*. Coimbra: Quimera. 46.

para além de uma função directa, possuem uma intencionalidade que os leva a fruir esteticamente»¹⁴. Acrescenta-se que supõem «uma ligação profunda com a Vida, quer individual, quer social, e define-se em perspectivas sobre essa Vida, conferindo-lhe valorações»¹⁵.

Os livros e enciclopédias de História da Arte referem-se exclusivamente ao terceiro significado de Arte e começam o seu discurso por admitir a dificuldade de distinguir o que é Arte do que não é, sendo uma das «poucas perguntas [que] provocarão polémica mais acesa e tão poucas respostas satisfatórias»¹⁶. No entanto, Arte «pode definir-se como a capacidade que o Homem possui de produzir objectos ou realizar acções com as quais – cumprindo ou não finalidades úteis – ele possa expressar ideias, sentimentos ou emoções ‘estéticas’, isto é, susceptíveis de produzir prazer estético»¹⁷, aparecendo «como uma necessidade vital para o Homem, (...) não uma (...) do corpo, mas sim (...) do espírito.»¹⁸

Acrescentam ainda, unanimemente, duas questões: primeiro, que as obras de arte são «mensagens ricas de significado(s)», sendo o artista o emissor e o público o seu recetor. Independentemente do significado e da forma do objeto, ou da intenção do artista, uma vez materializada, «cada obra de arte adquire vida própria, vale por si mesma» e pode ser «interpretada e sentida diferentemente, de acordo com a personalidade, a formação e o contexto cultural e histórico de quem a aprecia»¹⁹. Esta particularidade acentua o carácter subjetivo e relativo da atividade artística, sendo o juízo de valor e o gosto pessoal de cada um admitidos como o primeiro e último juiz do valor e significado da obra de arte. A segunda questão recorrente é a definição de critérios de avaliação da Arte, que passam, para além do domínio técnico e formal, pela imaginação, sensibilidade, criatividade, originalidade e autenticidade presentes na mesma.

Martin Heidegger, em *A Origem da Obra de Arte*, na procura da essência da obra de arte, começa por distingui-la do apetrecho. Assim, a essência do apetrecho, que revela alguma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo fabricado pela mão do homem, repousa, no entanto, na sua serventia. Por sua vez, o que distingue a obra de arte do apetrecho é o facto de esta instalar um mundo, sendo «a essência da arte, na qual repousam simultaneamente a

¹⁴ TEIXEIRA, Luís Manuel. (1985). *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*. Lisboa: Presença. 30.

¹⁵ RODRIGUES, (1990): 46.

¹⁶ Fundação Calouste Gulbenkian. (2005). *História da Arte*. Lisboa. 9.

¹⁷ Estético tem aqui um significado de belo e do prazer que produz naquele que o contempla.

¹⁸ PINTO, Ana Lúcia, MEIRELES, Fernanda, CAMBOTAS, Manuela Cernadas. (2006) *História da Arte Ocidental e Portuguesa, Das Origens ao Final do Século XX*. Porto: Porto Editora. 4-8.

¹⁹ *Idem: ibidem*.

obra de arte e o artista (...) o pôr-em-obra-da-verdade.»²⁰

Por “instaurar um mundo através da obra de arte”, quer dizer-se que a obra dá-nos a conhecer outra coisa, para além da obra objetual, sendo a obra alegoria, símbolo.²¹ Essa “coisa” é a verdade, não a verdade no seu sentido corrente, de «concordância do conhecimento com o seu objecto» mas «verdade como desocultação»²². Neste sentido, «a verdade, que se abre na obra, nunca é atestável nem deduzível a partir do que então havia. Pelo contrário, o que até então havia é que é refutado pela obra, na sua realidade exclusiva.»²³ A **verdade** “desocultada” na obra de arte é, neste sentido, o que entendemos por **significado**, cujo clareado através da obra é o **belo**. A beleza é, portanto, «um modo como a verdade enquanto desocultação advém» e «o clareado que tem esta natureza dispõe o seu esplendor na obra. O resplandecer disposto na obra é o belo.»²⁴

Neste sentido, distinguindo-se do apetrecho, a obra de arte **perturba**, questiona e faz questionar, pois «nunca a verdade se pode ler a partir do que simplesmente é e do habitual». A arte é, por isso, **poesia** e a obra «só é real como obra na medida em que nos livramos do nosso próprio sistema de hábitos e entramos no que é aberto pela obra, para assim trazermos a nossa essência a persistir na verdade do ente.»²⁵ «A essência da arte é a Poesia. Mas a essência da Poesia é a instauração da verdade.»²⁶ Assim, «as artes que produzem obras deste género, por oposição às artes da manufactura que fabricam apetrechos, são chamadas Belas Artes. Nas Belas Artes não é a arte que é bela, chama-se assim porque produzem o Belo.»

O **artista**, por sua vez, «permanece algo de indiferente em relação à obra, quase como um acesso para o surgimento da obra, acesso que a si próprio se anula na criação»²⁷. No entanto, é o que tem «na maior estima o saber-fazer de manufactura. [Os artistas] São os primeiros a exigir o seu cultivo a partir do pleno domínio.»²⁸ E será neste sentido que se alude à palavra grega *teckné*²⁹ para designar **manufatura e arte**, de onde derivam **artesão e artista**. Mas, segundo Heidegger, «‘teckné’ não significa nem manufactura, nem arte, e ainda menos, trabalho técnico no sentido actual»; «quer dizer muito mais um modo do saber. Saber quer dizer: ter visto, no sentido lato de ver, que indica:

²⁰ HEIDEGGER, Martin. (1991). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70. 60.

²¹ HEIDEGGER, (1991): 13.

²² *Idem*: 41.

²³ *Idem*: 60.

²⁴ *Idem*: 45.

²⁵ *Idem*: 60.

²⁶ *Idem*: 59.

²⁷ *Idem*: 31.

²⁸ *Idem*: 47.

²⁹ Técnica ou arte em grego.

apreender o que está presente enquanto tal. A essência do saber repousa, para o pensar grego (...) na desocultação (...) do ente.»³⁰ Neste sentido, «a designação de arte como ‘teckné’ não quer de modo algum dizer que a actividade do artista seja experienciada a partir da manufactura», pelo contrário, «este fazer é determinado e afinado pela essência da criação, e permanece retido nessa essência.»³¹

Por fim, dado que a arte é «um modo eminente como a verdade se torna ente», é **histórica** «no sentido essencial de que funda a História e, mais precisamente, no sentido indicado.»³²

Roger Scruton, ao referir-se a arte, recorre inevitavelmente à **beleza**: «A arte toca-nos porque é bela, e é bela, em parte, porque significa alguma coisa. Ela pode ter um significado sem ser bela, mas não pode ser bela sem ter um significado.»³³ Torna-se, assim, necessário clarificar beleza para o entendimento de arte: segundo Scruton, «A beleza é um valor verdadeiro e universal, ancorado na nossa natureza racional, desempenhando um papel indispensável na constituição do mundo humano»³⁴. Não tem a ver com «as coisas do mundo» – ou a “terra”, como se refere Heidegger³⁵ – mas «com a experiência individual destas e com a busca de significado que brota dessa experiência»³⁶. A beleza tem uma fundamentação racional e «desafia-nos a encontrar um significado no seu objecto» – seja ele Arte, Natureza ou a forma humana – «a fazer comparações críticas e a examinar as nossas próprias vidas e emoções à luz do que encontramos»³⁷. Não deve, por isso, continuar a ser vista como «uma simples preferência subjetiva, ou como fonte de prazer efémero». «O juízo da beleza põe as emoções e os desejos em ordem. Pode exprimir o prazer e o gosto das pessoas, mas trata-se do prazer naquilo a que dão valor e do gosto pelos seus ideais verdadeiros.»³⁸

Dentro desta ideologia, no artigo *How do we know real art when we see it?*³⁹, distingue a verdadeira arte a partir de três pontos: beleza, forma e redenção. Frequentemente comparada à arte *kitsh* ou *falsa arte*, considerada imediata, superficial e sem valor, a verdadeira arte apre-

³⁰ *Idem*: *ibidem*.

³¹ *Idem*: 48.

³² *Idem*: 62.

³³ SCRUTON, Roger. (2009). *Beleza*. Lisboa: Guerra e Paz. 108.

³⁴ SCRUTON, (2009): 12.

³⁵ Na terminologia de Heidegger, “mundo” diz respeito à essência, à verdade, ao significado do objeto que, por sua vez, é o que se nos depara à frente, fisicamente, tal como o conhecemos – a “terra”.

³⁶ SCRUTON, (2009): 173-174.

³⁷ *Idem*: *ibidem*.

³⁸ *Idem*: *ibidem*.

³⁹ HOW DO WE KNOW REAL ART WHEN WE SEE IT?. In: Catholic Education Resource Center. 2015. Disponível em: <<http://www.catholiceducation.org/en/culture/art/how-do-we-know-real-art-when-we-see-it.html>>. Acesso em: 8 ago. 2015.

sentia como valor essencial a **beleza**:

«Kitsh is a means to cheap emotion. Beauty is an end in itself. (...) We reach beauty through setting our interests aside and letting the world dawn us. There are many ways of doing this, but art is undeniably the most important, since it presents us with the image of human life – our own life and all that life means to us – and asks us to look on it directly, not for what we can take from it but for what we can give to it. Through beauty, art cleans the world of our self-obsession».

Admitindo a beleza como indispensável nas nossas vidas⁴⁰, é sugerido o segundo ponto: a **forma**. A obra de arte não é bela no mesmo sentido que um animal, uma flor ou uma paisagem campestre são belos. É algo criado conscientemente, em que a necessidade humana pela forma triunfa sobre a aleatoriedade dos objetos. A obra de arte apresenta-se-nos como um refúgio dos sentidos, das emoções e da moral no nosso quotidiano:

«Our lives are fragmented and distracted – things start up in our feelings without finding their completion. Very little is revealed to us in such a way that its significance can be fully understood. In art, however, we create a realm of the imagination, in which each beginning finds its end, and each fragment is part of a meaningful whole».

No entanto, a verdadeira arte requer mestria formal, que só é alcançada com conhecimento, disciplina e atenção ao detalhe.⁴¹ Por fim, e no seguimento do alcance da perfeição formal, o último ponto é a **redenção**. Segundo Scruton, na arte, a beleza é uma qualidade alcançada com trabalho árduo, grande esforço de estudo e atenção ao detalhe, que se observam nas obras de arte intemporais. É uma tarefa dura – tão mais quanto a ignorância à nossa volta – mas de valor e, por isso, de redenção.⁴² Reforçando o seu ponto de vista, faz uma comparação ao sofrimento trágico:

«In a way that will always be mysterious, they [tragedies] endow suffering with a formal com-

⁴⁰ *«Our human need for beauty is not something that we could lack and still be fulfilled as people. It is a need arising from our moral nature.»*

⁴¹ *«Gone are the days when you can make a stir by wrapping a building in polystyrene like Christo or sitting in silence at a piano for four minutes and 33 seconds like John Cage. To be really modern, you must create works of art that take modern life, in all its disconnectedness, and bring it to fullness and resolution (...). It is fine for a composer to lard his pieces with dissonant sounds and cluster chords (...) but if he knows nothing of harmony and counterpoint the result will be random noise, not music. It is fine for a painter to splash paint around (...) but the real knowledge of colour comes through studying the natural world, and finding our own emotions mirrored in the secret tints of things (...)».*

⁴² *«Suffering is not the pointless thing that it so often appears to be, but the necessary part of a larger and redeeming whole.»*

pletion and thereby restore the moral equilibrium. The tragic hero is completed through his fate.

His death is a sacrifice, and this sacrifice renews the world.»

Neste sentido, não é por acaso que as mais belas obras do modernismo, marcado pela descrença, pelo ceticismo e pela desilusão, sejam as que emergiram em reação ao ódio e à crueldade⁴³. Tais trabalhos acenderam uma luz na escuridão totalitarista e mostraram humanidade no meio da destruição.

«Modernism arose because artists, writers and musicians held on to the vision of beauty as a redemptive presence in our lives. And that is the difference between the real work of art and the fake. Real art is a work of love. Fake art is a work of deception.»

Por fim, numa conversa com Augusto Seabra e Eduardo Souto Moura, registada no livro *Pedro Cabrita Reis – Coleções Privadas*, o artista contemporâneo português relaciona o seu entendimento do mundo e o seu olhar sobre ele em relação à obra, enquanto artista, enquanto criador. Indo de encontro aos pontos abordados anteriormente, complementa-os, numa perspetiva própria, com a caracterização do ato criativo:

«Um artista ante a sua obra é por um breve instante o mundo, o mundo todo tal como o entendemos e mais aquilo que desejaríamos poder acrescentar-lhe e assim atingir a perfeição. Tudo isso estará na obra de arte 'per se' e nela eu desapareço. Nesse aspecto, eu não posso fazer nem ser aquilo que não sou, isto é, eu só posso ser esta totalidade, este desejo de absoluto, e é isso que define a arte como actividade. Portanto a minha pose é a minha arte, a minha arte e a minha pose sou eu e nós os três somos o mundo. Não há nada fora disto.»⁴⁴

Sintetizando, dos três significados assumidos desde o início do capítulo, interessa-nos o terceiro, o relativo à Arte, que produz o belo. Não obstante, os três têm algo em comum: dizem respeito a uma forma do saber baseada na habilidade e intuição, e não estritamente na lei, na regra.

O belo é o resplandecer disposto na obra, é o modo como o significado nela intrínseco é sentido pelo observador. Não é o objeto em si, mas o significado que dele brota e que procuramos intuitivamente.

Arte é poesia, é alegoria, símbolo, e obriga a livrarmo-nos do nosso próprio sistema de hábitos para a entendermos. Distinguida da *falsa arte* – de tão superficial criação como de

⁴³ Ao contrário de obras puramente provocatórias, no seguimento d’*A Fonte* de Marcel Duchamp.

⁴⁴ Palácio da Galeria, Museu de Tavira. (2008). *Pedro Cabrita Reis - Coleções Privadas*. Tavira. 24.

percepção – a *verdadeira arte* é resultante da redenção que combina todo o conhecimento e a preciosidade investidos no objeto artístico com a beleza do significado que brota. É resultado de grande mestria, sendo, aliás, tida desde a Antiguidade Clássica como um modo do saber. É resultado de genuinidade, sinceridade, amor, de valores morais.

Implica ainda um criador e um recetor e, por isso, a obra de arte pode ser entendida como um contentor de significados. É, no entanto, necessário fazer-se uma ressalva a esta ideia: o objetivo da obra de arte não é transmitir uma mensagem⁴⁵. Apesar de tentarmos explicar o significado que lhe é intrínseco, nada o faz com a mesma intensidade que a própria obra, que é «o *veículo insubstituível do seu conteúdo*»⁴⁶. A leitura da obra de arte é sensorial e, por isso, subjetiva. E o seu objetivo último, o belo.

⁴⁵ «Uma obra de arte que se preocupa mais em transmitir uma mensagem do que em comprazer o seu auditório é certamente defeituosa.» (SCRUTON, 2009: 119)

⁴⁶ SCRUTON, (2009): 105.

2. A Arquitetura entre as Artes: Numeração e Categorização

A numeração e a categorização das artes constituem uma listagem que eleva determinadas atividades humanas à condição de Arte, variando consoante o conceito de Arte de cada época. Ao longo dos tempos, várias artes terão sido esquecidas, outras terão surgido na consideração. A Arquitetura, que desde a Idade Média é considerada Arte, terá estado entre as Artes Mecânicas, as Belas Artes, as Artes Visuais, as Artes Plásticas e as Artes Funcionais ou Aplicadas.

Não pretendendo um estudo exaustivo das numerações e categorizações até então existentes, tencionamos não fixar uma mera categorização ou rotulagem da Arquitetura, mas salientar características em comum com aquelas com que tem sido agrupada e as aproxima e, por outro lado, questões que a distingue e afasta das mesmas. A pesquisa incidiu essencialmente em fontes internéticas e demonstrou não existir consenso total sobre a posição ou categorização da Arquitetura em relação às restantes artes. Apresentam-se, de seguida, uma compilação dos resultados encontrados, em ordem cronológica dos acontecimentos referidos, e faz-se, por fim, uma reflexão sobre aspetos comuns e divergentes da Arquitetura e das Artes com que é associada.

Na Grécia Antiga, era atribuída às musas a capacidade de inspirar criação artística ou científica, sendo elas nove: Calíope que inspirava o Épico; Clio, a História; Erato, a Poesia Lírica; Euterpe, a Música; Melpomene, a Tragédia; Polymnie, a arte da escrita e da pantomima;

Terpsichore, a Dança; Thalia, a Comédia; Urania, a Astronomia.⁴⁷

Na Idade Média, as Artes dividiam-se entre as Liberais e as Mecânicas. As **Artes Liberais** repartiam-se ainda em dois grupos: o *Trivium*, que incluía a Gramática, a Retórica e a Dialética, e o *Quadrivium*, que atendia à Aritmética, Geometria, Astronomia e Música. As Artes Liberais eram consideradas as disciplinas próprias para a formação de um homem livre, desligadas de qualquer preocupação profissional, mundana ou utilitária, contrapondo-se às **Artes Mecânicas** que seriam disciplinas que não incidiam diretamente em interesses imateriais, metafísicos e filosóficos, mas estritamente técnicos, direcionados à produção de utilidades que serviriam as necessidades do quotidiano. Eram as Artes Mecânicas a Arquitetura, a Escultura, a Pintura e a Joalheria.⁴⁸

No Renascimento, aproximando-se do pensamento intelectual, científico e filosófico, algumas destas artes foram elevadas a **Belas Artes**, como a Arquitetura, a Escultura, a Pintura, a Gravura e o Desenho.⁴⁹

No século XVIII, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), no seu estudo de filosofia da arte, distinguiu **seis artes** na seguinte ordem: Arquitetura, Escultura, Pintura, Música, Dança e Poesia.⁵⁰ A *Sétima Arte* é uma expressão proposta em 1912, por Ricciotto Canudo (1877-1923) para se referir ao Cinema. Desde a segunda metade do século XX, foram ainda adicionadas à numeração das Artes a Fotografia e a Banda Desenhada e atualmente são tidas em conta nesta lista habilidades como a criação de Videojogos, a Arte Digital e a Arte Culinária. A numeração das Artes não tem, no entanto, uma ordem universal, sendo a mais consensual a que, distinguindo os elementos básicos de linguagem de cada arte, toma como primeira arte a Música (som); as segundas, a Dança e a Coreografia (movimento); terceira, a Pintura (cor); quartas, a Escultura e a Arquitetura (volume); quinta, o Teatro (representação); sexta, a Literatura (palavra); sétima, o Cinema (integra os elementos das artes anteriores, da oitava e da nona); oitava, a Fotografia (imagem); nona, a Banda Desenhada (cor, palavra,

⁴⁷ MUSA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Musa&oldid=42316639>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

⁴⁸ ARTES LIBERAIS. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Artes_liberais&oldid=42407850>. Acesso em: 29 jul. 2015.

⁴⁹ ARTE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte&oldid=42870943>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

⁵⁰ Na sua *Estética*, estabelecia distinções essenciais segundo a cristalização da Ideia em grandes formas: a arte simbólica, clássica e romântica. A Arquitetura é a arte simbólica por excelência, a escultura a clássica, e a pintura, a música e a poesia são as artes românticas. (BAYER, Raymond. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa. 310.)

imagem); décima, os Videojogos (sendo que alguns jogos integram elementos de todas as artes mencionadas na lista); décima-primeira, a Arte Digital (artes gráficas computadorizadas 2D, 3D e programação).⁵¹

Este método de numeração através das formas de linguagem não se mostra totalmente eficaz, uma vez que estas aparecem repetidas com o surgir de novas artes que combinam diferentes meios. Aliás, adivinha-se uma tendência para a divisão das artes por categorias (a partir das formas de linguagem, neste caso), uma vez que há artes colocadas paralelamente na mesma posição. Neste sentido, demonstra-se mais razoável admitir uma categorização.

Com o desenvolvimento de novas técnicas, meios de expressão e o consequente surgimento de variadas novas formas de arte, justificou-se aumentar o leque de categorias para localizar todas as Artes. Cada categoria dirá respeito a um conjunto de Artes que partilham determinadas características entre si, como o tipo de suporte em que se exprimem, os meios e materiais utilizados e os principais sentidos com que são percecionadas. Não há, no entanto, uma categorização determinante e universal, verificando-se variações consoante diferentes fontes, cujos fatores utilizados para distinguir cada grupo geram ainda discussão.

Salvaguardando a possibilidade de não apresentarmos todas as categorias existentes, expõe-se um conjunto que tenta abranger a maior variedade possível de formas de arte, nas categorias mais recorrentes. Assim, de um modo geral, as várias artes podem ser distribuídas pelas *Belas Artes*, *Artes Visuais*, *Artes Plásticas*, *Artes Decorativas*, *Artes Performativas*, *Artes Literárias*, *Artes Aplicadas* e *Gastronomia*.⁵² No contexto do presente trabalho, interessa-nos

⁵¹ NUMERAÇÃO DAS ARTES. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Numera%C3%A7%C3%A3o_das_artes&oldid=42487118>. Acesso em: 29 jul. 2015.

⁵² Com base nos conteúdos dos seguintes artigos: DEFINITION OF ART. In: ENCYCLOPEDIA OF ART. 2015. Disponível em <<http://www.visual-arts-cork.com/art-definition.htm#classification>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

THE ARTS. In: WIKIPÉDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte&oldid=42870943>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

A categoria das **Belas Artes** inclui as obras de arte criadas puramente por motivos estéticos (*arte pela arte*), mais do que para fins comerciais ou funcionais. Marcadas pelas suas qualidades de inspiração e elevação da vida humana, coincidem com as tradicionais “Artes Maiores” ocidentais, como o Desenho, a Pintura, Gravura e Escultura.

As **Artes Visuais** incluem todas as Belas Artes assim como os novos meios e formas de expressão contemporâneos, como a *Assemblage*, a *Collage*, a Arte Concetual, a Instalação e a Performance, assim como a Fotografia, Filmografia, ou qualquer combinação das formas mencionadas. A estas, acrescenta-se a *Environmental Land Art*, geralmente de escala monumental.

As **Artes Plásticas** abrangem obras tridimensionais que empregam materiais modeláveis que, tirando

destacar as Belas Artes, as Artes Visuais, as Artes Plásticas e as Artes Aplicadas, categorias nas quais a arquitetura é inserida, segundo diferentes fontes.

Como constatado, após ter sido considerada uma das Artes Mecânicas, que se limitavam à criação técnica de objetos utilitários para as necessidades do quotidiano, a Arquitetura, em conjunto com a Escultura, a Pintura e a Gravura, passaria a agrupar-se nas **Belas Artes** – as tradicionais “Artes Maiores”, na cultura ocidental – que têm como principal fundamentação a criação do belo, através de objetos físicos e tácteis, em que se valoriza a inspiração e a elevação da vida humana, antes de fins comerciais ou funcionais.

Também é considerada **Arte Visual** ou **Arte Plástica**, encontrando-se frequentemente associada à Pintura e à Escultura – “as irmãs Belas Artes” – e a derivantes, como o Desenho e a Gravura, uma vez que todas elas representam-se em objetos tácteis, visuais, cuja expressividade é retirada da plasticidade dos materiais que as constituem e é a visão admitida como o principal sentido de percepção dessas mesmas obras.⁵³ Assim, a Pintura será a arte

partido da sua plasticidade, manipulam a sua forma para um fim estético específico. Argila, gesso, pedra, metal, madeira (associados à escultura), papel (origami) são alguns exemplos desses materiais. As obras de arte tridimensionais constituídas por materiais do quotidiano ou por objetos encontrados, incluindo os *readymades* de Marcel Duchamp, podem constituir uma categoria própria, a *Junk Art*, situada entre as Artes Visuais e as Artes Plásticas.

As **Artes Decorativas** dizem respeito às artes funcionais ornamentais, como trabalhos em vidro, argila, madeira, metal ou materiais têxteis. Inclui todas as formas de joalharia, mosaicos, cerâmica, mobília, vitrais e tapeçaria.

As **Artes Performativas** referem-se aos eventos públicos de performance, sendo as variantes tradicionais o Teatro, a Ópera, a Música e o Ballet. A Arte Performativa contemporânea inclui ainda qualquer atividade em que a presença física do artista é integrada nos meios de expressão da obra, incluindo Mímica, Pintura Corporal ou Facial, etc. Outro tipo de Arte Performativa, considerada híper moderna, é o Happening.

A **Artes Literárias** correspondem a escrita criativa ou literatura, sob forma de prosa (ficcional ou não ficcional), drama e poesia. Podem também ser apresentadas por meio oral, apresentando vários outros géneros.

As **Artes Aplicadas** abrangem todas as atividades que envolvem a aplicação do desenho estético a objetos funcionais do quotidiano. Enquanto as Belas Artes providenciam a estimulação intelectual do observador, as Artes Aplicadas criam objetos úteis (um copo, um sofá, um relógio, uma cadeira ou uma mesa) usando princípios estéticos no seu desenho. As Artes Aplicadas incluem a Arquitetura, a Arte Computacional, a Fotografia, o Design Industrial, Gráfico, de Moda e de Interiores, e as Artes Decorativas. Merecem destaque, enquanto protagonistas das correntes do pensamento sobre estas artes, a Escola de Design Bauhaus, a *Art Nouveau*, e a *Art Deco*.

A **Gastronomia** relaciona-se com vários componentes culturais e tem como eixo central a culinária. O estudo sobre a relação entre a cultura e a culinária, pode ainda estabelecer ligações com as Belas Artes, as Ciências Sociais, e as Ciências Naturais.

⁵³ Embora nas definições apresentadas a Pintura não esteja presente nas Artes Plásticas, esta acaba

que explora a expressividade bidimensional, a Escultura a tridimensional envolvendo, por vezes, a dimensão do tempo e do movimento do corpo no espaço, aproximando-se, assim, da Arquitetura que, sendo a arte de organizar o espaço, trabalha também com as mesmas quatro dimensões.

Numa categorização mais recente, a Arquitetura terá sido inserida nas **Artes Aplicadas** ou **Funcionais**, entre várias vertentes do Design, afastando-se das Belas Artes. Isto acontece porque, como o próprio nome indica, estas artes respondem a determinadas funções do quotidiano, que as afasta da *arte pela arte*, inútil, como associamos às Belas Artes.

A Arquitetura, quando considerada arte mecânica, juntamente com a Escultura, a Pintura e a Joalharia, é associada à produção de objetos, algo acrescentado à Natureza, identificando-se com o segundo significado apresentado no capítulo anterior. Quando tomada como bela arte, é-lhe associado o pensamento intelectual, passando de um mero objeto a algo a que se associa significado. Foi neste sentido que Hegel a colocou em primeiro lugar da sua lista, sendo, por excelência, a arte simbólica. Com o desenvolver de novas expressões artísticas e de, consequentemente, novas categorias artísticas, terá sido colocada nas Artes Plásticas e nas Artes Visuais, devido a razões físicas, sendo elas os meios de expressão e de percepção que utiliza. Por fim, terá sido considerada como Arte Aplicada ou Funcional, pela utilidade que, enquanto serviço, lhe é inerente.

Quando fazemos a distinção entre as Belas Artes e as Artes Funcionais, corremos o risco de afirmar que as últimas «*criam objetos úteis usando princípios estéticos no seu desenho*», em contrapartida às Belas Artes, que «*providenciam a estimulação intelectual do observador*»⁵⁴. No entanto, a primeira consideração não anula a segunda: a Arquitetura, sendo funcional por especificidade, providencia utilidade e usa princípios estéticos no seu desenho, mas também por ser arte, oferece estimulação intelectual e emocional ao observador. Ser funcional não significa que a função seja o fim único, ou o principal. Aliás, constataremos que Arquitetura só é Arquitetura quando, correspondendo à sua função, é poética e dá significado ao espaço que organiza e que será habitado. Veremos que, mais do que cumprir uma função, a Arquitetura tem como fim principal ser bela.

por trabalhar também com a plasticidade dos materiais e, apesar de admitirmos que a sua aplicação é bidimensional, a superfície em que é aplicada é sempre tridimensional (todo e qualquer suporte da Pintura tem altura, largura e espessura), assim como os materiais sobre ela aplicados – podendo o artista salientar esse aspeto ou não.

⁵⁴ DEFINITION OF ART. In: ENCYCLOPEDIA OF ART. 2015. Disponível em: <<http://www.visual-arts-cork.com/art-definition.htm#classification>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

3. Bruno Zevi e as Definições de Arquitetura

Do estudo feito para uma definição de Arquitetura, a primeira das três partes de *Architectura in Nuce – Uma Definição de Architectura*, de Bruno Zevi, revelou-se particularmente importante, uma vez que nesta, mesmo de modo crítico, faz uma compilação muito completa das definições de arquitetura ao longo de todos os tempos. Com o objetivo de definir Arquitetura na sua essência, agrupa as várias definições, por época e tipologia, sendo que, dentro de cada tipologia, existem ainda diferentes perspetivas sobre a definição de arquitetura, podendo até existir posições opostas na mesma categoria, e são também, em regra, dispostas cronologicamente. Numa visão mais abrangente, a abordagem divide-se essencialmente em três partes:

Primeiro, servindo de introdução, começa por analisar a **etimologia** de Arquitetura, que, revelada a polivalência semântica do termo, reflete incerteza concetual quer em relação à figura do arquiteto, quer em relação à essência da Arquitetura. Consequentemente, justifica-se a insistência secular das mais variadas abordagens à definição de Arquitetura que acabam por não coincidir satisfatoriamente com a experiência real, no próprio construído e no ato de projetar.

Ainda nesta parte introdutória, considera a **tríade vitruviana**, a qual não se mostra capaz de dissipar o ecletismo do termo, uma vez que «*se a architectura exige a ‘firmitas’, a ‘utilitas’ e a ‘venustas’, para apreciarmos o seu valor e para tecer a sua história opera-se uma separação entre os fenómenos sociais e a sua representação edificada, os dados técnicos e os resultados estéticos*»⁵⁵. Deste

⁵⁵ ZEVI (1996): 22.

modo, estes três aspetos dão lugar a três histórias, «*certamente legítimas, mas incongruentes*»⁵⁶. Mesmo assim, a tríade ficou largamente adotada na ensaística e historiografia da arquitetura, essencialmente em reflexões que admitem simultaneamente os três critérios e noutras que vinculam unilateralmente a questão, refutando as duas qualidades restantes.

Numa segunda parte, aborda as **definições tradicionais** de Arquitetura, que, em regra, se preocupam em responder a três questões: «*o que é que a architectura exprime, que representa ela e com que símbolos*»? «*Identifica-se com os seus objectivos práticos, com a técnica construtiva, ou antes, enquanto arte, de que herança se reclama*»? «*Quais as características que distinguem a harmonia arquitectónica, quais as leis intrínsecas à linguagem da architectura*»⁵⁷? Posto isto, esquematiza as principais respostas em quatro tipos de definições: (1) culturais, psicológicas e simbolistas; (2) funcionalistas e tecnicistas; (3) linguísticas; (4) espaciais.

Às abordagens tradicionais, que se centram na forma da arquitetura e na sua composição volumétrica e fachadista, acusa-se, por isso, de verem a arquitetura de modo epidérmico, não colhendo a sua essência. Na verdade, acabam por iludir o cerne da questão, que deve distinguir a fenomenologia em que se concretiza a arquitetura, com respeito às outras artes. Deste modo, pode-se questionar «*o poeta e o prosador da architectura em que experiência do «fazer» se encontram antes de se distinguirem pelas diversas capacidades criativas?*», ou, por outras palavras, «*qual é a essência original do processo arquitectónico que pode indicar uma definição clara de architectura?*»⁵⁸.

Assim, o último grupo de definições – as do espaço – é basilar à **definição moderna** de arquitetura como arte do espaço, que, tendo sido fervorosamente desenvolvida ao longo do século XX, é a que reúne atualmente o consenso dos arquitetos, artistas, teóricos e historiadores de arquitetura. Está sujeita, no entanto, a uma série de equívocos que lhe alteram o significado, resultado da polivalência da noção de *espaço* e que exige que o espaço arquitetónico seja caracterizado analiticamente. Deste modo, a terceira parte do estudo é dedicada ao exame de sete problemas, resultantes da confluência entre as interpretações atual e tradicional do espaço arquitetónico, esclarecendo, assim, a definição de Arquitetura enquanto arte espacial, sem generalidades abstratas, nem abstracionismos.

Para um entendimento completo do estudo de Bruno Zevi, torna-se necessário apresentar de modo sucinto, mas mais desenvolvido, os vários conjuntos de definições que abor-

⁵⁶ *Idem: ibidem.*

⁵⁷ ZEVI (1996): 25.

⁵⁸ ZEVI (1996): 39.

da. Assim, sobre a **etimologia** de arquitetura, começa por analisar o termo em várias línguas europeias modernas e correspondentes origens, verificando que a grande maioria provem das palavras latinas *architecus* e *architectura*, à exceção do russo que terá como modelo latino *architector*. Como no caso de muitas outras palavras eruditas em alemão, as raízes estão na própria língua, apresentando ao lado das palavras latinas *Arkitekt* e *Arkitektur* os termos germânicos *Baukunst* e *Baulier*, semanticamente afins. Os dois termos latinos citados são, por seu turno, um empréstimo do grego. Os vários trâmites da derivação são, no entanto, obscuros, porque os termos gregos deveriam dar em latim *architecton* e *architectonica*, tendo o primeiro vocábulo o sentido de *intrigante* e o segundo é adjetivo da união com *ratio* (razão) mas não com *ars* (técnica, na base da palavra arte). Assim, sobre estes dois termos Vitruvius, e antes dele as suas fontes gregas, fundamentaram a definição de arquitetura como a capacidade técnica conjugada com uma informação teórica. Um rápido quadro terminológico mostra, de resto, que nas várias línguas as palavras que indicam a atividade do arquiteto acentuam ora o aspeto prático-técnico, ora o artístico, mas igualmente insuficientes ao esclarecimento da substância da arquitetura. Num apanhado geral, as palavras relativas à arquitetura em irlandês relacionam-se com *eu construo, forma, modelo, enlaçar troncos, fazer*; na língua germânica e eslava com *nascer, ser*; do alemão, *habitar, construir*; na base de termos do inglês, do dinamarquês, do sueco, do islandês e do russo, *pedra*; em línguas eslavo-bálticas, *barraca*; em russo, *edificar, dispor em ordem, construtor e harmonia*; em sânscrito, *medir*; em grego *projeto*; em italiano, *período de tempo, medir, executar, construir*.

As três condições da boa arquitetura consideradas por **Vitruvius** dão, na sua incongruência, lugar a três histórias: considerar a arquitetura sob o perfil da *firmitas* enca-minha-nos a uma história da engenharia, essencialmente de índole evolucionista, na qual se destacam os períodos de maior criatividade técnica e se diminui a importância das épocas em que os problemas construtivos aparecem mais atenuados; avaliar a arquitetura segundo a prova da *utilitas* – seja de ordem prática, funcional ou simbólica – leva a estabelecer uma escala de juízos relacionados com as virtudes das exigências nela contidas – políticas ou sociais, religiosas ou laicas, coletivas ou individuais; o perigo de uma crítica baseada unicamente na *venustas* é o de fazer uma abstração figurativa no que se refere a proporções, ritmos, iluminantes atmosféricos, tácteis - uma história das formas, sem conteúdos nem implicações humanas.

A maior parte dos estudiosos que adotou a tríade vitruviana – na qual se inclui Alberti – aceitou de forma explícita a distinção entre os aspetos utilitários, técnicos e artísticos. Mas,

assim, e posto que os valores abstratos da função, da técnica e da expressão nem sempre coincidem, esta postura eclética é incapaz de atingir uma metodologia integrada, limitando-se a justapor três histórias heterogéneas, que não permitem um juízo seguro e coerente sobre os edifícios. Outros estudiosos – incluindo Ruskin e Wolfflin, adotaram como assunto um dos critérios – o da *utilitas* ou o da *venustas* – refutando os outros dois. As suas críticas, puramente unilaterais, trazem-nos em regra alguns resultados positivos na categorização dos artistas e dos edifícios de um certo período, apresentando simultaneamente uma corajosa interpretação pessoal. Um último grupo de historiadores tradicionais faz uma escolha tímida que sobrepõe de forma empírica considerações sociais, técnicas e estéticas, «*numa confusão de critérios idealistas, positivistas e existencialistas que são também escolasticamente inadmissíveis*»⁵⁹.

No segundo momento que distinguimos, são abordadas as definições tradicionais, existentes nos tratados e em geral na literatura antiga e moderna, que procuram decifrar a simbologia e linguagem da arquitetura, as leis a elas intrínsecas, e questionam o equilíbrio entre arte e construção da arquitetura. A resposta teórica a estas questões «*é em numerosos casos contraditada por afirmações diversas, inventadas para satisfazer as outras interrogações: portanto, uma escolha das definições não dá justificação plena aos autores enquanto eles, mais inclinados a uma visão positiva, simbolista, tecnicista ou proporcionalista, não refutam geralmente outras interpretações que sirvam para explicar os diversos aspectos da realidade arquitectónica*»⁶⁰.

Assim, começando pelas **definições culturais, psicológicas e simbolistas**, defende-se que a arquitetura tem valor enquanto representação do sistema de vida, dos hábitos, da organização social, das aspirações dos vários povos nas diversas épocas. Atentando no conjunto de definições apresentadas, indica-se uma direção crítica: na arquitetura vê-se o espelho da história e da cultura social. Neste sentido, algumas conclusões, por paradoxais que pareçam, são coerentes: «*se os valores da architectura consistem sobretudo na representação da civilização em sentido genérico e colectivo, o architecto de génio é um intruso enquanto procura e faz prevalecer a «sua» visão a respeito dessa mesma sociedade. Reduzida a uma actividade impessoal, a architectura torna-se a menos expressiva das artes*»⁶¹. Por sua vez, o arquiteto «*torna-se assim um misterioso e estulto animal, ou numa acepção mais benévola, um ser tão generoso e altruísta que se assemelha a Deus. Em nenhum dos casos estamos perante um homem ou um artista*»⁶². Também as interpreta-

⁵⁹ ZEVÍ (1996): 24.

⁶⁰ ZEVÍ (1996): 25.

⁶¹ ZEVÍ (1996): 27.

⁶² ZEVÍ. (1996): 27-28.

ções simbolistas, mau grado alguns contributos reveladores, tendem a transferir a história para um terreno transcendente, místico e impessoal. «*Instrumentalizado até ao anonimato e dobrado até à extrema indigência*»⁶³, o arquiteto aparecerá, portanto, como desprovido de personalidade.

Segundo as *definições funcionalistas e tecnicistas*, a arquitetura depende da intenção prática do edifício, dos materiais e dos métodos construtivos, descurando-se muitas vezes a sua beleza, ao que se determinam afirmações como: «*a decoração, a beleza, o enriquecimento dos alojamentos servem só para satisfazer os olhos, mas não trazem nada de útil para a saúde ou para a vida humana*»⁶⁴. Contra sustentações deste género, de forte determinismo utilitário ou tecnicista, levantaram-se as vozes de numerosos estudiosos, que, por sua vez, afirmam que a arquitetura «*começa onde acaba a função*»⁶⁵, que distinguindo-se da simples edificação «*é a decoração das construções*»⁶⁶ ou ainda que «*é a poesia das construções [...] baseia-se na edificação, mas tem qualquer coisa a mais, como a poesia tem qualquer coisa a mais que a prosa*»⁶⁷. Chama-se, no entanto, a atenção para o facto de a atitude funcionalista e tecnicista corresponder frequentemente, «*mais que a uma profunda convicção dos arquitetos e tratadistas, à polémica por eles desenvolvida contra a interpretação meramente decorativa da arquitetura*»⁶⁸. E, neste sentido, constatam-se alguns exemplos de afirmações que, logo a seguir a incidirem no carácter construtivo e funcional da arquitetura, acrescentam observações relativas à espiritualidade, à sensorialidade, habilidade e arte da mesma.

As *definições linguísticas* voltam-se sobre a procura das leis determinantes da expressão arquitetónica, que está na base das interpretações formalistas, abstrato-figurativas, da visibilidade pura e fisiopsicológicas. Colocando, em regra, questões de leis, proporções, geometria e matemática no centro da definição arquitetónica – «*a architectura não é senão a ordem, a disposição, a bela aparência, a proporção das partes face ao todo, a proporção e a distribuição*»⁶⁹ – algumas chegam a delimitar a beleza arquitetónica segundo as regras – «*na architectura, o belo [...] consiste essencialmente nas proporções: somente com a proporção e sem qualquer ornamento um edifício pode ser belo*»⁷⁰ – outros, distinguem-na como a arte do revestimento da matriz regrada

⁶³ *Idem*: 28.

⁶⁴ Philibert de l'Orne *cit* ZEVI. (1996): 31.

⁶⁵ Edwin Lutyens *cit* ZEVI. (1996): 32.

⁶⁶ Gilbert Scott *cit* ZEVI. (1996): 32.

⁶⁷ Thomas Jackson *cit* ZEVI (1996): 32.

⁶⁸ ZEVI (1996): 35.

⁶⁹ Miguel Ângelo *cit* ZEVI (1996): 35.

⁷⁰ G. Winckelmann *cit* ZEVI (1996): 35..

- «*a arte architectónica é o vestimento da estrutura científica*»⁷¹ – ou ainda desprovem-na da sua condição de arte – «*a architectura baseia-se na geometria e não nos sentimentos individuais [...] A tarefa do architecto é aplicação das figuras geométricas e das suas harmonias à forma e grandeza dos edifícios*»⁷².

Não obstante, todo o conjunto de relações e teorias matemáticas, sistemas proporcionais, geometrismos e a influência do cálculo integral e da geometria descritiva sobre edifícios históricos de todos os tempos – tais como as pirâmides e construções egípcias, a acrópole e os templos gregos, as catedrais góticas, edifícios renascentistas, e mesmo de arquitetura moderna – constituem ainda um campo de pesquisa em que estão empenhados muitos estudiosos. O gosto de enunciar numa lei matemática ou geométrica as composições arquitetónicas, de que tais obras são exemplo, culmina com a elaboração programática dos movimentos abstratos no século XX e daí trazido até à atualidade. Incluem-se também neste quadro, ainda que marginalmente, as tentativas de estabelecer uma analogia mecânica entre arquitetura e música transcrevendo em pentagramas, em oitavas e terças o ritmo dos edifícios. Além disso, há que realçar as obras de investigação deste âmbito que tiveram imensa influência sobre a crítica arquitetónica do século XX – por exemplo, as desenvolvidas por Wolfflin e Vischer, Volker e Lipps – e outras que serviram decisivamente para o «*desencalhar dos «modos de ver» tradicionais*»⁷³ - como as teorias da visibilidade pura de Fiedler.

A *definição espacial*, na sua essência, é referida já nos tratados antigos. O conceito da *utilitas*, da funcionalidade prática, da *habitabilidade* da arquitetura está patente desde Platão e Aristóteles, e refere-se à característica específica da arquitetura de preparar ambientes, de encerrar espaços adaptados à vida dos seres humanos; o conceito de organismo – assumido já por Filarete, Francesco di Giorgio Martini, Leonardo da Vinci e Miguel Ângelo – alude especificamente à complexidade dos fenómenos arquitetónicos de que a perspetiva e proporção procuram conferir uma unidade aos discursos; a própria insistência na *firmitas* e na técnica construtiva, constante na tratadística de arrebatamento frente aos «*atrevimentos estruturais*» dos antigos romanos e dos mestres góticos, nasce da consciência de que o trabalho do arquiteto consiste primeiramente em fazer uma reparação, ou em cobrir um vão, em destacar uma porção do espaço da extensão da paisagem, numa união estaticamente válida; o conceito de espaço como fator distintivo da arquitetura, como lugar da sua conformidade ao uso, aparece implícito no pensamento de Kant e Hegel, posteriormente, nas teorias de dinâmica estru-

⁷¹ Kerr *cit* ZEVI (1996): 36.

⁷² Heinrich Wessling *cit* ZEVI (1996): 36.

⁷³ ZEVI (1996): 38.

tural de Shopenhauer e nas meditações sociológicas e sobre o ambiente de Taine, e explícito nos escritos de alguns filósofos orientais, particularmente Lao-Tzé.

Do século XIX, reúne algumas referências sobre a abordagem ao espaço, em que se menciona já o *sentimento do espaço* como centro gerador da cultura atual⁷⁴, é admitido como um fator determinante de estilos⁷⁵, elaboram-se teorias dirigidas à intuição espacial registando uma série de *símbolos espaciais* característicos de diversas culturas⁷⁶ e define-se já a arquitetura como a adequação do espaço⁷⁷. Esta orientação seria aprofundada com os contributos dos críticos de diversas formações e com as produções teóricas e os testemunhos poéticos dos maiores arquitetos modernos.

No século XX, durante o qual a abordagem ao espaço é estudada com um fervor crescente, do conjunto de vários testemunhos ao longo do século, pode-se definir a arquitetura como «a arte dos vãos espaciais, dos volumes delimitados, das sequências dinâmicas de espaços pluridimensionais e pluriperspectivados em que se exprime física e espiritualmente a vida das associações humanas e se afirma o ímpeto criativo do arquitecto» e a experiência do espaço interno «um fenómeno peculiar da arquitetura, que a define e se ajusta aos conteúdos sociais, aos instrumentos técnicos e aos valores expressivos em cada grau, da poesia à prosa, do belo ao feio». O espaço interno é «o «lugar» onde se aplicam e se qualificam todas as manifestações da arquitectura.»⁷⁸

Como mencionado, a definição de arquitetura enquanto arte do espaço é, todavia, passível de numerosos equívocos que lhe alteram o significado, dada a polivalência que a noção de *espaço* implica. Neste sentido, apresenta sete problemas, que distinguem as interpretações atual e tradicional da arquitetura.

No primeiro ponto, *artes do espaço, artes do tempo, espaço-tempo*, parte-se do facto de que o espaço arquitetónico não é fixo nem rígido: é o espaço-tempo que se experimenta na leitura dinâmica das sequências arquitetónicas e, por isso, nenhuma reprodução gráfica ou fotográfica de um edifício pode substituir a experiência espacial. Até mesmo a representação cinética de um filme não recolherá senão uma das infinitas sucessões mediante as quais se pode fruir um espaço. Posto isto, a leitura da arquitetura será de uma complexidade e exigência superiores à necessária, por exemplo, para a leitura de um poema ou romance, visto

⁷⁴ Oswald Spengler *cit* ZEVI (1996): 42.

⁷⁵ Alois Riegel *cit* ZEVI (1996): 43.

⁷⁶ Leo Frobenius *cit* ZEVI (1996): 43.

⁷⁷ August Schmarsow, Erich Brinkmann, H. Sorgel *cit* ZEVI (1996): 43

⁷⁸ ZEVI (1996): 48.

que os versos, os períodos e as frases dos espaços volumétricos não são ordenados de modo unívoco pelo autor, devendo antes ser repostos pelo observador segundo numerosas e, na realidade, infinitas sequências. Um arquiteto que constrói um espaço não prevê nem projeta todos os seus itinerários, antes acentua o valor de uma leitura, diminui a importância de uma outra, não suprimindo conscientemente nenhuma, nunca reduzindo o espaço a um *vazio* ou à sua negação, mas antes impregnando-os a todos com a sua personalidade.

O segundo ponto, *espacialidade figurativa e espaço arquitectónico*, toma como base o recorrente tema de que a pintura se aprecia em duas dimensões, a escultura em três mas só numa análise plástica, e a arquitetura em três, mas de ordem espacial. Esta visão será, no entanto, simplista e não correspondente à verdade, pois quer a pintura quer a escultura se prolongam ambas para a terceira dimensão (espaço) e até para a quarta (tempo). O espaço é uma categoria universal da atividade artística, e a diferença entre o espaço arquitetónico e o das outras artes figurativas não diz respeito a um princípio de dimensões, nem implica uma qualificação do objeto arquitetónico em si. Em vez disso, precisa-se, na experiência de criar, de viver e de contemplar os ambientes edificados. A pintura realiza as quatro dimensões do espaço, representando-as no plano. A escultura, não só representa as quatro dimensões no plano e no volume, como valoriza o movimento do observador que anda à sua volta, exigindo a sua leitura sob vários pontos de vista. Na arquitetura, o conhecimento «dos invólucros, das caixas com muros que limitam os ambientes»⁷⁹ não determina experiências diferentes das impostas pela escultura: a diferença é só extrínseca e refere-se à escala dimensional. Por sua vez, o fenómeno do espaço interno é substancialmente original, sendo os vazios arquitetónicos indefiníveis no âmbito das quatro dimensões da pintura e da escultura e portanto da espacialidade figurativa. «Nas cavidades arquitetónicas o homem não se limita a proteger do exterior um objecto ou a penetrá-lo com ânimo e imaginação; está ali mergulhado, está absorvido num cosmo que age numa infinita multiplicidade de coordenadas e na duração do seu ritmo contínuo»⁸⁰. Neste sentido, o espaço do arquiteto descende de uma experiência não redutível à dos pintores e dos escultores, e prova disso é o facto de a passagem de um registo pictórico ou plástico para um registo arquitetónico, e vice-versa, não se efetuar sem uma transposição radical, fenomenicamente diversa. Existe, sem dúvida, uma consonância linguística entre as várias artes, demonstradas pelas afinidades que as interligam mas postular a identidade da fenomenologia das artes significa contentar-se com o que lhes é comum, renunciando a penetrar no

⁷⁹ ZEVI (1996): 56.

⁸⁰ *Idem: ibidem.*

processo específico do fazer e do compreender arquitetura. Também, por outro lado, retirar os episódios arquitetónicos do seu contexto, separando as visões de um ambiente ou de um edifício numa série de fotografias, equivalendo um edifício real a um edifício fotografado e renunciando a caracterizar os espaços internos, viria a descurar-se a realidade específica do lugar onde a arquitetura brilha solitária.

O terceiro ponto, *espaço físico e espaço artístico*, parte do facto de a verificação fenomenológica das diferenças entre o espaço *virtual* da pintura, fechado e impenetrável, o *cúbico convexo* da escultura, e o *vazio* cúbico côncavo da arquitetura, ter sido repetidamente taxada de materialidade. Com efeito, a definição «*architecture = arte do espaço*» está sujeita a dois equívocos que podem facilmente mudar-lhe o sentido: por um lado é a interpretação metafísica, cósmica e universal da espacialidade, que sufoca o significado do espaço arquitetónico negando-lhe outros atributos distintivos com respeito ao das outras artes figurativas; por outro lado a interpretação grosseira e naturalista que reduz o espaço à sua dimensão exclusivamente física, métrica, quantitativa. Não há qualquer tratadística que não compreenda como a arquitetura começa no momento em que se conclui o programa do edifício, isto é quando o objeto, neste caso o espaço físico, se torna imagem, e o conteúdo social do edifício se projeta numa interpretação personalizada. A distinção entre construção e arquitetura, prosa e poesia arquitetónica, reduz-se à distinção entre espaço físico e espaço arquitetónico. O espaço arquitetónico não é nem físico nem transcendente: é simplesmente o ponto de aplicação, o objeto proeminente, o lugar onde se encarna a realidade, a imagem da arquitetura; «*e resultará prosa ou poesia, negatividade expressiva ou elevadíssima lírica, segundo quem lhe dá forma e o modula*»⁸¹.

O quarto ponto, *a categoria e personalidade espacial*, sublinha a diferença que torna irreconciliáveis as tradicionais teorias do espaço e a interpretação atual, que se relaciona com as relações entre o conceito de categorias do espaço e a personalidade artística concreta. Para os antigos estudiosos o espaço era, em regra, um facto objetivo que dizia respeito a propriedades tridimensionais, cúbicas ou côncavas, com leis constantes, e demonstráveis nas rígidas relações entre formas e efeitos, que viriam a estabelecer-se em antítese ou em concorrência com a liberdade criadora. Apesar de darem claramente relevo às diferenças entre o espaço natural e o artístico, classificavam o espaço artístico estaticamente, como se fosse uma categoria para além da figuratividade e dominada por abstrusas normas óticas, dimensionais e psicológicas. Nesta lógica, faz-se parecer que a arte não é considerada como uma experiência, para além de sugerir uma forçosa aplicação à arquitetura dos instrumentos críticos nascidos

⁸¹ ZEVI (1996): 65.

de uma experiência predominantemente pictórica e plástica. A definição *arquitetura = arte do espaço* qualifica-se e explicita-se hoje no âmbito de uma rigorosa visão histórica, por isso, não só cada cultura terá o seu espaço, como cada arquiteto, em cada imagem poeticamente verdadeira, criará um espaço original e irrepetível. O arquitetónico não será, portanto, já uma história abstrata das *concepções espaciais*, mas uma história caracterizada pelas personalidades criadoras dos espaços.

O quinto ponto, *o espaço nas fachadas e nos volumes da architecture*, diz respeito a uma objeção contra a moderna interpretação espacial da arquitetura e funda-se na observação de que o espaço não se relaciona tanto com os vazios, as cavidades construídas, pois encontra-se mesmo nas fachadas e ainda mais nos volumes. Com apoio na referência de Nikolaus Pevsner, faz-se entender o ponto de vista antigo, em que se distinguiam três momentos nas sensações estéticas de um edifício: em primeiro lugar, seriam produzidas pelo tratamento das paredes, pelas proporções das janelas, pelas relações entre cheios e vazios e entre um plano e outro, pelas ornamentações (modo do pintor); em segundo lugar, seria significativo o tratamento do exterior do edifício no seu conjunto, os contrastes entre cada bloco, o efeito de um teto inclinado ou plano ou de uma cúpula, os ritmos das sacadas e dos vazios (modo do escultor); por fim, os efeitos sobre os nossos sentidos do tratamento dos interiores, a sucessão de ambientes, o abrir de uma nave no cruzamento com o transepto (modo do arquiteto). Portanto, as imagens espaciais materializar-se-iam, mais do que nos vazios, nos volumes e nos planos arquitetónicos. Trata-se de um equívoco na perceção da arquitetura do exterior do edifício: ao espaço exterior, sendo também arquitetura, será suposto estritamente a espacialidade do interior, isto é, atingir a mesma sensorialidade da sucessão de ambientes nos espaços. Esta questão é aprofundada no seguinte ponto.

O sexto ponto, *a identidade entre espaço interior e espaço exterior*, relaciona-se com a *urbanística*, cujo significado do termo está cheio de incertezas. Compreende, de facto, a programação económica do território, ou planificação; a sua regulamentação física em zonas residenciais ou industriais, esquemas viários, centros direcionais, parques, etc.; a construção concreta, ou o plano volumétrico e espacial da cidade. Também a arquitetura pode ser subdividida em fases análogas, no programa económico do edifício, na regulamentação higiénica, das suas massas e dos seus ambientes, e na edificação propriamente dita. Mas, evidentemente, tanto na urbanística como na arquitetura, as duas primeiras fases referem-se às intenções, algumas das quais importantes para entender a génese do produto e todavia abstratas e hipotéticas, dado que só a terceira fase fornece o objeto histórico real.

Neste sentido, a distinção entre o *espaço interno*, próprio da arquitetura, e o *exterior*, da urbanística, só é justificado num ponto de vista *parcelar e didático*, pois o vazio de uma praça ou de uma estrada, exterior em relação aos edifícios que o ladeiam, é interior em relação à cidade. Os métodos que caracterizam uma praça ou um caminho não são diferentes daqueles que se usam para definir as salas, as galerias, os pórticos ou os pátios de um palácio. Também a analogia entre uma casa e uma cidade está confirmada mesmo sob os aspetos utilitários do espaço: aos quartos de cama correspondem os quarteirões residenciais; aos jardins, as estruturas recreativas; ao estúdio, as escolas; às cozinhas e dispensas, as zonas industriais e os mercados; aos corredores e às ligações entre as várias divisões, as vias e os largos urbanos. No entanto, se compreender a mensagem das cavidades arquitetónicas exige uma longa educação, compreender os espaços urbanos nas suas múltiplas e encadeadas facetas torna-se tarefa pesada. Por tudo isto, a consciência urbana é mais débil que a arquitetónica, e a historiografia sobre a cidade como produto artístico é pobre e metodologicamente atrasada. Todavia a diferença entre espaço *interno* e espaço *externo*, entre arquitetura e urbanística, não resulta da peculiaridade do objeto: a cidade é também ela criação de espaços fechados, obra do arquiteto.

O sétimo ponto, *architecturas «com» e «sem» espaço interno*, recaindo sobre uma instrumentalidade didática análoga à anterior, oferece a distinção entre a arquitetura com espaço interno e a arquitetura que dele está privada. Afirma-se, portanto, que um obelisco isolado, uma coluna votiva, um arco de triunfo, uma fonte são autênticas obras de arquitetura, pois que se vêm fora como grandes esculturas, mas não se pode viver no seu interior. No entanto, segundo Brinckmann, se o objetivo principal da arquitetura é a criação do espaço, isto será em termos lógicos uma anomalia. Cabe, pois, uma referência ao *espaço externo*, urbanístico, e notar como os sólidos das pirâmides ou as estruturas construtivas das acrópoles gregas, separando do *continuum* paisagístico imagens circunscritas, desenharam figuras espaciais intermédias que têm a mesma realidade das internas da arquitetura, apesar desses *vazios no meio* das paredes. Assim, com cada *formação plástica* correlaciona-se sincronicamente uma revolução espacial identificável na estrutura da cidade e dos seus quarteirões. São elementos arquitetónicos sem cavidade interna, cuja presença todavia diminui, ou dilata, ou concentra, e como que acentua um espaço, destruindo ou exaltando as linhas e as massas, os dados da natureza. Posto isto, a paisagem, uma vez humanizada, composta por um artista, entra de pleno direito na arquitetura e na sua história. Concluindo, e baseando-se em Eliel Saarinen, «é necessário conferir um significado mais alargado ao espaço, não o limitando ao interior

*envolvido pela estrutura, mas estendendo-o até ao que envolve as construções e é por elas formado. O exocosmo, o universo que nos circunda, coincide com o endocosmo, o mundo interior.»*⁸²

Em conclusão, superados os equívocos principais sobre a interpretação da arquitetura como espaço, passa a ser possível ordenar os contrastes seculares entre a historiografia artística e a arquitetónica, e entre arquitetura e historiografia, que Zevi colocava como problemática. A moderna definição da arquitetura como arte do espaço não nega os contributos das interpretações tradicionais, antes as valoriza conferindo-lhes um vetor unitário: em torno do espaço todos os fenómenos da arquitetura encontram a sua convergência, formando um sistema. Portanto, as condições políticas e sociais, as vontades dos comitentes, os usos civis, as aspirações religiosas, os conhecimentos técnicos, tomados como objeto das interpretações psicológicas simbolistas, funcionalistas, tecnicistas, indicam os pressupostos do programa espacial, a matéria intrínseca sob o ponto de vista artístico mas de substancial importância na reconstrução genérica do fazer arquitetónico. São todos os conteúdos que o arquiteto apreende, interpreta e representa no espaço.

Também, os instrumentos elaborados pela crítica da pintura e da escultura, objeto das definições linguísticas, tornam-se de excecional utilidade quando aplicados ao espaço e relacionados com a personalidade criadora. Cada interpretação, cada modo de ver, cada critério de apreciação torna-se um contributo concreto e precioso para a compreensão da arquitetura, uma vez esclarecida a sua fenomenologia. Abre-se então uma perspetiva na metodologia do estudo da arquitetura, uma vez enquadrada entre os polos de uma conceção integrada da arte construtiva como criadora de espaços, numa definição precisa da arquitetura que não era possível quando se tentava inventar uma *estética da arquitetura* diferente da estética geral ou, por contraste, se desfazia a substância da arquitetura numa noção genérica, antifenomenica e subtraída à arte.

A estas conclusões, acrescentamos ainda dois pontos que se mostram relevantes no nosso trabalho, ambos em relação à arquitetura, à escultura e à pintura. O primeiro ponto, baseando-se no segundo equívoco das definições espaciais, é relativo à indicação de características em comum e divergentes entre estas artes, que não ficaria esclarecido a partir unicamente das associações entre elas na categorização das artes. Assim, uma vez admitida a experiência fenomenológica da arquitetura como claramente diferente das da pintura e da

⁸² ZEVI (1996): 77.

escultura, insistir naquilo que lhes é comum na sua identidade fenomenológica enquanto artes, no fazer e compreender arquitetura, é renunciar a ingressar no processo que lhe é específico. O segundo ponto, tanto complementa quanto contradiz o anterior, e, referenciando-se no sétimo equívoco do mesmo grupo de definições, refere-nos que, uma vez que uma escultura de grande escala – ou a que chama de *arquitetura sem espaço interior* – se insere e influencia no espaço urbano, é considerado como um ato arquitetónico.

4. A Beleza da Arquitetura

O presente subcapítulo terá surgido apenas após algumas leituras na procura do apuramento das definições de *arte* e *arquitetura*. Ao longo destas, ficou perceptível que, quer filósofos, quer arquitetos, artistas plásticos, ou mesmo dicionários, recorriam a, pelo menos, um ponto em comum: a beleza. Naturalmente, interessou-nos destacar alguns pontos associados à beleza arquitetónica e que consideramos relevantes na reflexão sobre as obras de arquitetura.

Os materiais utilizados para o desenvolvimento do capítulo dizem respeito a quatro fontes: as duas obras filosóficas já abordadas no subcapítulo relativo ao conceito de arte – *A Origem da Obra de Arte* de Martin Heidegger (1) e *a Beleza* de Scruton (2) – que utilizam exemplos da arquitetura para abordar determinados temas artísticos e estéticos; uma passagem do *Diário de Bordo*, de Fernando Távora (3), relativa à sua visita ao complexo de Taliesin, da autoria de Frank Lloyd Wright, em que, refletindo sobre a beleza e poder emocional que viveu naquela obra, indaga a arquitetura do seu tempo e a integração das artes na arquitetura, colocando estas questões em relação à integração na paisagem e à inevitável ação do tempo; por fim, abordou-se por completo o *Atmosferas*, de Peter Zumthor (4), que, em toda a sua extensão, reflete sobre a beleza arquitetónica.

No seguimento do que tratámos no primeiro capítulo, Martin Heidegger, n' *A Origem da Obra de Arte*, incide na importância da relação da obra com o seu contexto, usando o exemplo da Arquitetura, e acaba por explorar também o seu tipo de beleza. Confirmando

que é próprio da obra de arte estar em relações, começa por explicar que, uma vez arruinado o seu contexto ou dele subtraída, a obra, apesar de apresentar uma consequência do primigénio «*estar-em-si*», não possui a mesma essência. O *estar-em-si* original esvanece-se quando é retirado do seu contexto. Apesar de necessário ao entendimento da obra na sua originalidade, o contexto não é a totalidade da **essência** da obra. Como vimos anteriormente, «*a obra pertence enquanto obra ao campo que é aberto por ela própria*», «*porque o ser-obra da obra advém, e só advém em tal abertura*»⁸³. No entanto, onde se instala, «*concede às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos*»⁸⁴ e, defendendo esta ideia, Heidegger apresenta o exemplo do templo grego, quer na sua relação com a envolvente, quer na sua relação com o povo que o utiliza: por um lado, a existência da arquitetura, pelo seu contraste e comparação com a **envolvente**, cria um equilíbrio com ela, concedendo assim *entidade às coisas* que a rodeiam⁸⁵; por outro, a obra tem, associado ao seu propósito, um **significado**, o qual concede aos homens a vista de si mesmos. Uma vez perdido o significado, perde-se essa vista.⁸⁶ Assim, do mesmo modo que o templo mantém essa vista do homem apenas enquanto *o deus não tiver fugido*, uma casa, por exemplo, manterá determinada vista do homem enquanto for mais do que uma **construção**, um lar. A **beleza** residirá, portanto, no significado exposto através da obra, que, na arquitetura, é habitável.

Roger Scruton, na *Beleza*, utiliza o exemplo da Arquitetura para explicar que não são só as belezas arrebatadoras que são válidas, valorizando aquelas que passarão despercebi-

⁸³ HEIDEGGER, (1991): 31.

⁸⁴ *Idem*: 33.

⁸⁵ «*A obra arquitectónica resiste à tempestade (...), sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, (...) são o que põe a evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite. O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz aparecer (...) como ele está bravo. A árvore, a erva, a água e o touro, a serpente e a cigarra adquirem uma saliência da sua forma, e desse modo aparecem como são. (...) Ela abre ao mesmo tempo a clareira daquilo sobre o qual e no qual o homem funda o seu habitar. Chamamos a isso Terra. Do que esta palavra aqui diz há que excluir não só a imagem de uma massa de matéria depositada, mas também a imagem puramente astronómica de um planeta. A terra é isso onde o erguer alberga (...) tudo o que se ergue e, claro está, enquanto tal. Naquilo que se ergue advém a terra como o que dá guarida.*» (HEIDEGGER, (1991): 33)

⁸⁶ «*A obra que é o templo, ali de pé, abre um mundo e ao mesmo tempo repõe-no sobre a terra que, só então, vem à luz como o solo pátrio. (...) O templo, no seu estar-aí (...) concede às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for obra, enquanto o deus dela não tiver fugido. O mesmo se passa com a obra de uma imagem (...) do deus, que o vencedor lhe consagra no campo de luta. Não se trata de uma representação para que, através dela, mais facilmente se conheça que aspecto tem o deus, mas é uma obra que faz advir o próprio deus e que, portanto, é o próprio deus.*» (HEIDEGGER, (1991): 33)

das, que são tão ou mais importantes que as primeiras. Assim, segundo o autor, «*na estética da arquitectura, as belezas arrebatadoras são menos importantes do que as coisas que não destoam, criando um contexto suave e harmonioso, uma narrativa ininterrupta numa rua ou numa praça, nas quais nada se destaca em particular e onde as boas maneiras prevalecem*»⁸⁷. O que Scruton não explica é que a beleza arrebatadora pode ser a do próprio conjunto, a cidade, a paisagem, aquela que é constituída e depende de todas as menores. Depois, surgem as arquiteturas excecionais, como variação deste conjunto, mais do que como peças únicas e independentes. Aliás, como afirma, «*as grandes obras de arquitectura dependem muitas vezes do contexto humilde que é fornecido por estas belezas menores.*»⁸⁸. Neste sentido, não fará sentido que a arquitetura seja pensada fora do contexto, exigindo uma noção compositiva, não só à escala do edifício ou do seu pormenor, mas do espaço público, da cidade, da paisagem. As belezas mínimas são, assim, «*parte do contexto em que vivemos as nossas vidas e o nosso desejo de harmonia, de ajustamento e de civilidade é por elas expresso e nelas obtém confirmação*»⁸⁹ e as arrebatadoras deverão ser merecedoras da atenção e excecionalidade que reclamam, caso contrário, «*umas ao lado das outras, lutando entre si para receberem atenção, faria com que elas perdessem os seus traços distintivos e a beleza de cada uma estaria em guerra constante com a das restantes.*»⁹⁰

Comentando a **função** na arte, considera que algumas artes podem ser julgadas avaliando-se se são bem desempenhadas, no entanto, não é o facto de desempenharem bem a sua função que se deve a sua beleza: «*quando nos referimos à arquitectura como uma arte útil enfatizamos um outro aspecto dela – aquele que está para além da utilidade*». Com isto quer dizer que «*uma obra de arquitectura pode ser apreciada não apenas como um meio para atingir um fim em si mesmo, algo com significado intrínseco*»⁹¹, de onde advém a beleza. Outras épocas não terão reconhecido a distinção que agora tão frequentemente fazemos entre arte e ofícios, e, neste sentido, Scruton adverte do perigo envolvido desta distinção vinda do século XVIII: «*ter experiências de beleza, pode parecer, implica que devemos concentrar-nos na forma pura, separada da utilidade. Mas assim estamos a ignorar que o conhecimento da função é um preliminar vital para a experiência da forma*»⁹². É neste sentido que Louis Sullivan afirma que a beleza na arquitetura – e, por implicação, nas outras artes úteis – surge quando *a forma segue a função*,

⁸⁷ SCRUTON. (2009): 24.

⁸⁸ *Idem*: *ibidem*.

⁸⁹ *Idem*: *ibidem*.

⁹⁰ *Idem*: 25.

⁹¹ *Idem*: 28.

⁹² *Idem*: 31.

ou seja, experienciamos a beleza «quando percebemos como a função de uma coisa gera as suas características observáveis e é delas expressão»⁹³. Pelo contrário, o slogan «a forma segue a função» terá funcionado como uma espécie de manifesto, persuadindo «toda uma geração de arquitectos a travarem a beleza como um subproduto da funcionalidade e não como objectivo determinante». E, neste sentido, Scruton faz uma advertência sobre a anterior: «o uso dado a belos edifícios muda e edifícios inteiramente funcionais são deitados abaixo». Deste modo, «quando levamos a beleza a sério, a função deixa de ser uma variável independente e é absorvida pelo objecto estético.»⁹⁴

Por fim, comentando o formalismo musical e aprofundando o tema da beleza na música, faz uma comparação com a arquitetura de grande pertinência à compreensão da sua beleza. Scruton defende que «a beleza na música não tem somente a ver com a forma. Ela envolve um conteúdo emocional.»⁹⁵ Posto isto, afirma:

«A compreensão consiste em apreciar-se os vários movimentos contidos na superfície musical, em ouvir como estes se desenvolvem uns dos outros, como respondem uns aos outros e como funcionam, tendo em vista uma resolução e uma conclusão. O prazer causado por tudo isto tem semelhança com o prazer que encontramos nas formas da arquitectura, especialmente o tipo de formas alcançadas a partir de uma base difícil e que contenha obstáculos (...).»⁹⁶

Podemos daqui retirar que, a beleza e o significado da arquitetura não está no significado figurativo presente na sua forma mas na emoção e prazer que dela advêm, provocados pelos seus espaços, em sucessão uns dos outros, em resposta uns aos outros e em funcionamento uns com os outros. Por exemplo, por mais que apreciemos a beleza de uma flor, não é por darmos a sua forma a um edifício que este vai ser belo. Até pode ser arquitetonicamente belo, mas pelos espaços que advêm dessa forma e não pela associação formal à flor. Neste sentido, assumindo a terminologia de Hegel, o significado da flor não é *simbólico* – sendo a arquitetura a arte simbólica por excelência – mas *clássico* – associado à representação da realidade.

Fernando Távora, no seu *Diário de Bordo*, relata a visita ao complexo de Taliesin, em Wisconsin, EUA, projetado por Frank Lloyd Wright, onde admite emocionar-se, tal é o poder daquela arquitetura e da sua integração na paisagem, de resultado extremamente belo. Para melhor compreender algumas das questões levantadas, atente-se nas seguintes passagens

⁹³ *Idem: ibidem.*

⁹⁴ *Idem:* 33-34.

⁹⁵ *Idem:* 111.

⁹⁶ *Idem:* 110.

do diário:

«A **paisagem** sem ser grandiosa é grande e os **edifícios** sem serem grandes sentem-se perfeitamente na paisagem, sem, de qualquer modo a desvalorizarem. A ideia de Taliesin como uma **construção** desfez-se nesse momento no meu **espírito**: Taliesin é uma paisagem, Taliesin é um **conjunto**, em que é porventura difícil distinguir a obra de Deus da obra do Homem. Devo dizer, além disso, que o sítio é de uma **beleza** surpreendente...»⁹⁷

«Não escondo que as lágrimas me vieram aos olhos.»⁹⁸

«Tomei uma estrada poeirenta onde passava de vez em quando um carro. Então chorei como uma criança... Taliesin não me saía (nem me sairá) dos olhos; até a cor do pó da estrada me lembrava Taliesin. Avancei não sei até onde. Não podia pensar concretamente. Qualquer coisa se apoderara de mim. Sentei-me algures. Descansei.

Tinha razão o poeta: “olhos que nunca se molham, nada vêem quando olham”.»⁹⁹

Este relato reforça a ideia de que a verdadeira experiência da beleza é emocional, passando, no momento, a nossa racionalidade por despercebida. Significativamente, não existe nenhuma mensagem figurada nas formas daquele conjunto. É através da percepção sensorial da conjugação de formas e de espaços, do edificado e da sua relação com a paisagem, em conjunto com o conhecimento do uso do edifício e significado associado¹⁰⁰ que se percebe a sua beleza, no próprio local.

Sobre a sua ida aos EUA, Távora admite ter visto muita coisa e ter compreendido tudo com a inteligência; no entanto, ao visitar Taliesin, o pouco que viu permitiu-lhe sentir tudo sem nada lhe ter sido explicado. Segundo o autor, a obra tê-lo-á impressionado «*pelo que possui de total, de cósmico, pelo que existe ali para além da pedra, da madeira, deste ou daquele requinte de forma*»¹⁰¹. Retomando aqui a questão do contexto, se com Heidegger entendíamos que este era importante ao entendimento da obra, com Távora percebemos que, quando a arquitetura se integra perfeitamente na paisagem, ao mesmo tempo que serve o homem, alcança uma beleza sublime.

Ao refletir sobre a obra, Távora procura essencialmente duas questões (que curiosamente foram também pontos de partida para o presente trabalho): primeiro, uma com-

⁹⁷ TÁVORA, Fernando. (2012). *Diário de Bordo*. Porto: Associação Casa da Arquitectura. 93.

⁹⁸ TÁVORA. (2012): 94.

⁹⁹ *Idem:* 95.

¹⁰⁰ Távora tinha antecipadamente conhecimento do propósito dos edifícios que visitava, que dizia respeito ao quotidiano doméstico e de *atelier* de Frank Lloyd Wright.

¹⁰¹ TÁVORA. (2012): 95.

paração à arquitetura do seu tempo; segundo, a integração das artes na arquitetura. Não cuidando de ter visto pormenores, pressentiu em tudo «uma riqueza de formas, um à vontade, que nunca encontrava na arquitectura contemporânea»¹⁰² e, continuando a comparação, aborda o tema do **tempo** e da ruína:

«Os edifícios de Taliesin (...) no entanto, mesmo que estivessem em ruínas, conteriam ainda um grande poder de expressão, como os monumentos do passado; o que seria uma ruína da Vila Savoie ou uma ruína do Seagram Building? O tempo em Taliesin joga a favor da arquitectura e da paisagem, o que creio não acontecer em 90% da arquitectura moderna.»¹⁰³

O tempo é, portanto, admitido, mais do que como um fator essencial na percepção da arquitetura, como um fator incisivo na expressão do edifício, da paisagem e da relação entre estes.

Por fim, sobre a «"famigerada" integração das **artes**», defende que «tal e qual a entendem os funcionalistas é coisa estúpida» e convence-se de que «Wright resolveu o problema, como foi resolvido aliás nos velhos tempos», não tendo grande problema com esta questão, uma vez que o admite como pintor, escultor e arquiteto. Neste sentido, não se distingue onde começa a arquitetura e acaba a escultura ou a pintura naqueles edifícios. Ou onde acaba a arquitetura e começa o paisagismo ou o urbanismo.¹⁰⁴

Távora admite Taliesin como uma lição no que respeita à prisão dum edifício aos **valores** naturais e humanos: «Ali uma família e um homem presos a uma terra, um conjunto de edifícios nascendo duma paisagem, a tudo presidindo um pensamento e uma forma. Ali uma força enorme liga coisas e seres. (...) O poder de integração em Taliesin é tão forte que chega a ofender-se a Deus pensando que Wright também foi criador daquela paisagem!»¹⁰⁵ Neste sentido, coloca algumas questões à arquitetura contemporânea:

«E o mundo sente, todos nós sentimos (e eu chorei por isso mesmo) que nos falta qualquer coisa, que a máquina está perturbada, que o caminho não é exactamente este e que os anos passam...

Estamos a fazer uma arquitectura de "esqueletos decorados" e Wright conseguiu criar organismos. Quem se atreve a discutir a forma de um dedo, a cor de uma flor ou o bico de um pelicano? São assim... porque são assim. É isso que nós precisamos de fazer em lugar de andar a vestir esqueletos com pinturas e esculturas ou a apresentar os esqueletos em pelo como se um

¹⁰² *Idem*: 95.

¹⁰³ *Idem*:96.

¹⁰⁴ *Idem*: 95-96.

¹⁰⁵ *Idem*: 96.

animal fosse apenas o seu esqueleto ou a qualidade dum vinho pudesse apreciar-se pela fórmula química que o representa...

*Está tudo doido.»*¹⁰⁶

Da metáfora dos *esqueletos decorados*, que andamos a fazer, em contraponto com os organismos, retiramos uma importante noção de valores no jogo entre a integração das artes no edifício e a relação deste com o contexto. Os esqueletos decorados serão, não só estranhos a qualquer contexto, como dificilmente se integrarão com o tempo. O organismo, por sua vez, não. Um organismo adapta-se às circunstâncias envolventes e, naturalmente, envelhece. Podemos fazer uma comparação às pessoas que recorrem a todos os artifícios para permanecer chamativas, mesmo com o passar da idade, e àquelas que física, mental e espiritualmente envelhecem coerente e belamente. O que caracteriza os ditos *organismos* é que, com o tempo, os valores naturais e humanos prevalecem. Também Siza o aclama: «o Tempo – esse arquitecto maior»¹⁰⁷.

Peter Zumthor, no seu *Atmosferas*, indagando o que é qualidade arquitetónica, recusa a ideia de esta residir em aparecer-se nos guias arquitetónicos ou na História da Arquitetura ou ser-se publicado¹⁰⁸ e afirma que qualidade arquitetónica só pode significar ser-se tocado pela obra – aquilo que até aqui temos definido como beleza.

Posto isto, parte à procura da razão de estas obras serem assim, tocantes, e propõe-se a explorar como se pode projetar tal coisa, com «uma presença tão bela e natural que toca sempre de novo»¹⁰⁹. Uma denominação que dá a isto é a *atmosfera*, que é o que comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver. É algo que comunica imediatamente connosco. Que, imediatamente, se compreende, e cria uma ligação emocional ou se recusa. Tal como Távora, Zumthor faz a distinção desta apreensão da compreensão racional:

«É diferente daquele pensamento linear que também possuímos e que também amo, chegar de A a B racionalmente, obrigando-nos a pensar sobre tudo. A percepção emocional conhecemos por exemplo da música.»¹¹⁰

¹⁰⁶ *Idem*: *ibidem*.

¹⁰⁷ SIZA, Álvaro. (2009). *01 Textos*. Porto: Civilização. 344.

¹⁰⁸ Questões através das quais frequente e erroneamente se avalia contemporaneamente a arquitetura.

¹⁰⁹ ZUMTHOR, Peter. (2006). *Atmosferas: Entornos arquitectónicos - As coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili. 11.

¹¹⁰ ZUMTHOR. (2006): 13.

A título de exemplo, Zumthor descreve uma experiência pessoal passada na atmosfera criada por uma praça, em que tudo, todo o conjunto de fatores à sua volta o tocou: «*as coisas, as pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas.*»¹¹¹ Mas, desta memória, ao experimentar eliminar a praça, os seus sentimentos desaparecem, o que o leva a concluir que nunca os teria tido da mesma forma sem a atmosfera da praça.

«Lógico. Existe um efeito recíproco entre as pessoas e as coisas. E é isto com que me identifico como arquitecto. E é isto a minha paixão. Existe uma **magia do real**. No entanto, conheço bem a magia dos pensamentos. E a paixão dos pensamentos belos. Mas aqui estou a falar daquilo que muitas vezes acho ainda mais incrível: a magia do verdadeiro e do real.»¹¹²

E, aqui, reforçamos o ponto de vista de Heidegger, quando fala da obra arquitetónica como instauradora de um *mundo* no Mundo real – na *terra*. A obra cria uma nova atmosfera a partir do real e embeleza-o. A Arquitetura trabalha com a beleza da realidade. Neste sentido, para a criação destas atmosferas, é necessária a procura de uma perfeição formal na obra, uma extrema atenção ao detalhe, como alude Scruton, ter na maior estima o saber-fazer de manufatura, como menciona Heidegger, trabalho, como refere Zumthor.

«Existe de facto um lado artesanal nesta tarefa de criar atmosferas arquitectónicas. Tem de haver procedimentos, interesses, instrumentos e ferramentas no meu trabalho.»¹¹³

E, posto isto, destaca nove pontos, nove procedimentos de trabalho sobre os elementos sensíveis da realidade, que combinam várias qualidades materiais e espaciais com todos os sentidos de perceção, que o movem quando tenta criar «*esta atmosfera*» nas suas obras.¹¹⁴

¹¹¹ *Idem*: 17.

¹¹² *Idem*: *ibidem*.

¹¹³ *Idem*: 21.

¹¹⁴ **O corpo da arquitetura** (1) tem a ver com a presença material dos objetos de uma arquitetura, da construção, e constitui o primeiro e maior segredo da arquitetura, juntando os materiais do mundo e cria verdadeiras anatomias, verdadeiros corpos, que se fazem sentir; **a consonância dos materiais** (2) diz respeito à escolha e combinação sensíveis de materiais, cuja variabilidade é infinita tendo em conta todos os possíveis acabamentos que podemos dar a cada material, e exige uma capacidade de equilibrar as materialidades, as presenças e os pesos dos materiais; **o som do espaço** (3) está relacionado com a forma e proporções do espaço, a superfície dos materiais e o modo como estão fixos, tornando, deste modo, cada espaço um grande instrumento que, através dos nossos sentidos, apela à nossa memória emocional e influencia a experiência própria da arquitetura; **a temperatura do espaço** (4), física e psíquica, respetivamente, temperatura que os materiais retiram mais ou menos do nosso calor corporal, e temperatura daquilo que se vê, sente e toca, sendo que a cada edifício corresponde uma certa temperatura, um ambiente certo; **as coisas que nos rodeiam** (5) são os pertences dos habitantes, aos quais a arquitetura cria o invólucro que os recebe, as coisas num edifício que o arquiteto não concebe e cuja imagem ajuda a visualizar os espaços, de como serão utilizados, que se desenrolarão sem o arquiteto;

Por fim, em forma de anexo, apresenta-nos três suplementos, três transcendências deste processo, que funcionam como objetivos finais a cada obra. O primeiro é *a arquitetura como espaço envolvente* que acontece quando a obra se torna parte de um **contexto**, de uma história, da história da gente que passa naquele lugar. Pode ser uma presença anónima, recordada por alguém, por algum momento da sua vida se associar àquela construção. Valerá mais do que pertencer a um dicionário de arquitetura – onde a arquitetura não ganha a vida da realidade. Zumthor admite que a última ideia não ajuda no pensamento projetual, e que provavelmente tudo se relaciona antes um pouco com o **amor**:

«Amo a arquitectura, amo os espaços envolventes construídos e acho que amo quando as pessoas os amam também. Devo admitir que me daria muito prazer conseguir criar coisas que os outros amem.»¹¹⁵

O segundo anexo, é sobre a beleza de quando o **lugar**, a **utilização** e a **forma** se harmonizam num todo. Aqui, o autor considera que a explicação da forma deve surgir da sua utilização, e quando isso é legível na obra, é *o maior dos elogios* que pode ter. A arquitetura é feita para a utilizarmos, não é nenhuma das Belas Artes. E essa será talvez a sua tarefa mais **nobre**, a de ser uma **arte** para ser **utilizada**. E quando as coisas se encontram, estão em si, *porque são o que querem ser*, formam um todo harmonioso, é quando se consegue a maior beleza. «*A forma remete para o lugar, o lugar é este e a utilização é esta*»¹¹⁶.

Por fim, o último anexo, fala sobre a **forma**. Zumthor afirma que, no processo projetual, não trabalha sobre a forma:

«*Não trabalhamos na forma, trabalhamos com todas as outras coisas. No som, nos ruídos, nos* uma sucessão **entre serenidade e sedução** (6), que, sendo a arquitetura uma arte espacial e temporal, diz respeito à capacidade de o arquiteto produzir, através da articulação de uma sucessão de espaços, naquele que percorre o edifício uma vontade de vaguear livremente, entre momentos de plena contemplação do espaço presente, contrapostos com outros de tensão, que provocam a partir à descoberta; a **tensão entre interior e exterior** (7), isto é, as ligações, visuais e de passagem, entre o interior e o exterior de um edifício, com as quais, adivinhando-se uma sensibilidade incrível para o lugar, se criam jogos entre público e privado, entre o que os utilizadores do edifício quererão ver quando estão dentro e o que do seu interior se quer revelar, e a referência que o edifício leva ao público, na relação com a rua ou praça que cria; **degraus da intimidade** (8) tem a ver com a variação do tamanho, a dimensão, a escala e a massa no mesmo edifício, na relação entre interior e exterior, que tenta sempre que a forma do espaço interior vazio não seja igual à forma exterior, criando deste modo diferentes graus de convivência; **a luz sobre as coisas** (9) tem a ver com a incidência de luz, quer no exterior, quer no interior do edifício, num jogo de luz-sombra sobre uma massa escavada, em que importa também a escolha dos materiais, tendo presente o modo como refletem à luz.

¹¹⁵ *Idem*: 67.

¹¹⁶ *Idem*: 69.

materiais, na construção, na anatomia, etc. O corpo da arquitectura, no início, é a construção, a anatomia, a **lógica** no acto de construir. Trabalhamos com todas estas coisas, olhando ao mesmo tempo para o **lugar** e para a **utilização**. Não tenho de fazer outra coisa, este é o lugar que posso ou não influenciar, e esta é a utilização.»¹¹⁷

Só no final é que olha para a forma, o conjunto de coisas, num desenho ou, maioritariamente, numa maquete, onde tudo se relaciona. Aí, por vezes, tudo se encaixa, mas não é bonito e, noutras, surpreende-se com a forma que toma, admitindo que no início nunca lhe teria ocorrido que fosse aquele o resultado. Se não parecer bonito, se a forma não for tocante, volta atrás e recomeça do início. E este é marcado como o seu último objetivo, a **forma bonita**, funcionando como uma espécie de prova dos nove dos anteriores procedimentos. Reconhece-a, por vezes, em naturezas mortas, que ajudam a ver como algo encontrou a sua forma, mas também nas ferramentas do dia-a-dia, na literatura e nas peças musicais.

Antes de sumariarmos os principais temas a ter em conta na apreciação da beleza arquitetónica, há que salvaguardar a quantidade e extensão de algumas citações que, ilustrando experiências pessoais dos autores, pareçam não incidir diretamente na discussão do tema. No entanto, dada a sua subjetividade e sensorialidade, estas passagens tornam-se essenciais à melhor compreensão da realidade arquitetónica. Servem, também, para conferir determinados pontos coincidentes entre autores. Note-se que, tal como abordado no primeiro subcapítulo, existe uma associação entre a beleza e os valores morais, como acontece nas quatro abordagens que apresentamos. Sintetizando, destas visões sobre a beleza arquitetónica, ressaltam quatro temas: a percepção emocional, a função, a relação com o contexto e a forma.

A **percepção** da beleza arquitetónica é, segundo Scruton, comparável à musical, uma vez que não tem somente a ver com a forma e envolve um conteúdo emocional sentido através da caracterização de cada momento, cada espaço, e da sucessão e desenvolvimento entre eles. Segundo Távora, a arquitetura pode ser compreendida com a inteligência, mas só algumas obras conseguem uma certa totalidade cósmica, capaz de nos comover. Esta característica, para Zumthor, é o que realmente significa qualidade arquitetónica, aquilo que nos toca emocionalmente, e que podemos denominar de *atmosfera*. Refere também que esta atmosfera é o que comunica com a nossa percepção emocional, que conhecemos bem da música, e difere-a da compreensão através do pensamento. Toda esta percepção é estimulada através de elementos reais, físicos, que formam o que chama de *magia do real* e que atentam em dife-

¹¹⁷ *Idem*: 71.

rentes sensorialidades materiais.

Sobre a **função**, Scruton alude que avaliar a beleza da arquitetura pode parecer que implica concentrar-nos na sua forma, separada da utilidade, no entanto, o conhecimento da função apresenta-se como um preliminar vital para a experiência da forma. Assim, o *slogan* «a forma segue a função» não quer dizer mais que a função de uma coisa deverá gerar as suas características observáveis e ser dela **expressão**. Também Zumthor afirma que um dos resultados mais positivos do seu trabalho é quando é legível na forma de um edifício que esta surgiu da sua utilização. Neste sentido, frisa que, enquanto arte, a sua tarefa mais nobre é ser utilizável. Deste modo, quando o lugar, a utilização e a forma se harmonizam é atingida a verdadeira beleza arquitetónica.

Sobre a relação com o **contexto**, Heidegger afirma que, apesar de a obra ter valor e beleza próprios enquanto objeto, a sua essência só é sentida na totalidade no contexto em que é criada. Onde se instala, na sua relação com a envolvente, concede entidade às coisas, isto é, modifica-a e influencia o seu equilíbrio, e na relação com o homem, concede-lhe a vista de si mesmo, ou seja, associado ao uso que é atribuído ao edifício associa-se-lhe um significado. Ambas estas influências são de uma importância **histórica**, uma vez que intervêm no físico e psíquico de uma paisagem. Por sua vez, Scruton defende que num contexto, numa paisagem, as belezas menores (a regra) são mais importantes do que as arrebatadoras (a exceção). Não sendo necessariamente assim – pois a existência de uma implica a da outra – sublinha-se que um edifício, para ser belo, depende da relação com o contexto. Távora, ao refletir sobre a beleza do complexo de Taliesin e da sua relação com a paisagem, conclui que tal é a unidade de todo o conjunto que não se distingue onde acaba a arquitetura e começa o paisagismo ou urbanismo, assim como, nesta criação artística, não se distingue onde começa a arquitetura e acaba a escultura ou a pintura. À metáfora dos “esqueletos decorados” e dos organismos que usa para exprimir a naturalidade e coerência desta arquitetura, adiciona-se outro fator à reflexão: o **tempo**. O tempo é um agente incisivo na expressão do edifício, da paisagem e da relação entre estes, e, neste sentido, faz o interessante exercício – também adequado para quando projetamos – de imaginar Taliesin em ruína. Constata que, jogando o tempo a seu favor e da paisagem, conteria ainda um grande poder de expressão, como os monumentos do passado, coisa que não crê acontecer com 90% da arquitetura moderna. Por fim, Zumthor, ao referir um dos seus objetivos, a arquitetura como espaço envolvente, considera que, mais do que uma arquitetura de destacada espetacularidade, importa contextualizar-se, não só num ponto de vista morfológico e expressivo, mas também histórico, do lugar, como pano

de fundo da memória dos habitantes do sítio.

Em todas estas abordagens, mesmo que indiretamente, há um elemento sempre em questão: a **forma**. Zumthor, no entanto, sintetiza os três temas já abordados em relação à forma, que, no final, será o resultado dos procedimentos tomados em relação ao **contexto**, à **utilidade** e às **sensações** produzidas pelas formas, materiais, luz, sons, etc., que percebemos emocionalmente. Por vezes, tudo isto pode encaixar, mas o resultado não ser bonito, tocante. Noutras, o resultado final pode ser surpreendente face ao esperado. Para a forma bonita, admite ainda inspirar-se noutras referências, da natureza, do quotidiano e da arte, com o objetivo de, associando-as à arquitetura, entender como ganharam determinada forma.

PARTE II - Um Roteiro Urbano

Indagações sobre Arquiteturas

No seguimento das nossas reflexões teóricas, foi fundamental que a aplicação prática destas fosse feita em casos de estudo visitáveis. Mostrou-se, portanto, necessário não só questionar as obras a partir do estudo sistemático dos dados escritos e gráficos das obras, mas também, e principalmente, através da experiência das mesmas. Posto isto, inicialmente, foi criado um roteiro de edifícios e esculturas de grande escala, acessíveis no Porto. À lista, que seria no fim composta por doze obras, integrou-se uma obra exterior ao distrito, por ter particularmente suscitado curiosidade e porque, ao longo do período de trabalho, havia a intenção de visitá-la algumas vezes.

Posto isto, o roteiro ligaria as seguintes obras: a Casa de Música, projetada por Rem Koolhaas (imagem 1); a escultura Palácio, de Pedro Cabrita Reis, em convívio com o edifício do Porto Palácio Hotel, reabilitado por Pedro Balonas (imagem 2); os edifícios de escritórios e comércio do empreendimento Burgo (imagem 3) e da Quinta da Avenida (imagem 5), e o Mercado Cultural do Carandá (imagem 12) projetados por Eduardo Souto de Moura; o edifício Vodafone Porto, dos arquitetos Barbosa & Guimarães (imagem 4); a instalação *She Changes*, de Janet Echelman (imagem 6); o Museu de Arte Contemporânea de Serralves (imagem 7) e o conjunto habitacional da Bouça (imagem 9), de Álvaro Siza; a Casa do Conto (imagem 8), do *atelier* Pedra Líquida; o Hard Club (imagem 10), uma reabilitação do Mercado Ferreira Borges, por Francisco Aires Mateus; a estação alta do Teleférico de Gaia (imagem 11), por Cristina Guedes e Francisco Vieira de Campos, do *atelier* Menos é Mais.

O estudo organizou-se em quatro momentos distintos. Primeiro, tentámos distinguir,

do grupo de obras escolhidas, aquelas que seriam consideradas híbridas daquelas reconhecidas simplesmente como arquitetura ou escultura. No desenvolvimento desta tarefa, surgiu ainda a divisão de grupos das obras de arquitetura, consoante diferentes graus de integração e influência das artes no seu desenho, que considerámos pertinente ao estudo do conjunto. Porém, na prática, não se mostrou clara a distinção do que era híbrido daquilo que não era, o que nos suscitou várias questões que justificariam um estudo mais aprofundado de algumas obras.

Numa segunda fase, dada a dimensão esperada para o trabalho e o facto de se ter pretendido uma maior concentração no estudo e tratamento do material recolhido, na colocação das perguntas e na constatação ponderada de cada resposta, foram seleccionadas quatro obras para o desenvolvimento do problema. Uma vez que as inquietações surgiram desde o início sobre obras de escultura de grande dimensão e obras de arquitetura de peculiar expressividade plástica, aprofundou-se o estudo das duas esculturas, o *Palácio* e a *She Changes*, e dos edifícios da Casa da Música e do Empreendimento Burgo. Assim, sintetizaram-se e sistematizaram-se as informações recolhidas sobre cada, obtidas das pesquisas bibliográficas e das visitas às obras, em fichas individuais. No caso do estudo do Empreendimento Burgo, foi ainda utilizado material, gráfico e escrito, fornecido pelo próprio autor. Nas fichas, dispomos apenas dados factuais, tais como: o nome da obra, o autor, o programa e a localização; textos que nos descrevam as intencionalidades das obras, sempre que possível nas palavras dos próprios autores e das memórias descritivas dos projetos; registos gráficos como desenhos técnicos, fotografias e outros que se justifiquem consoante as peculiaridades de cada obra.

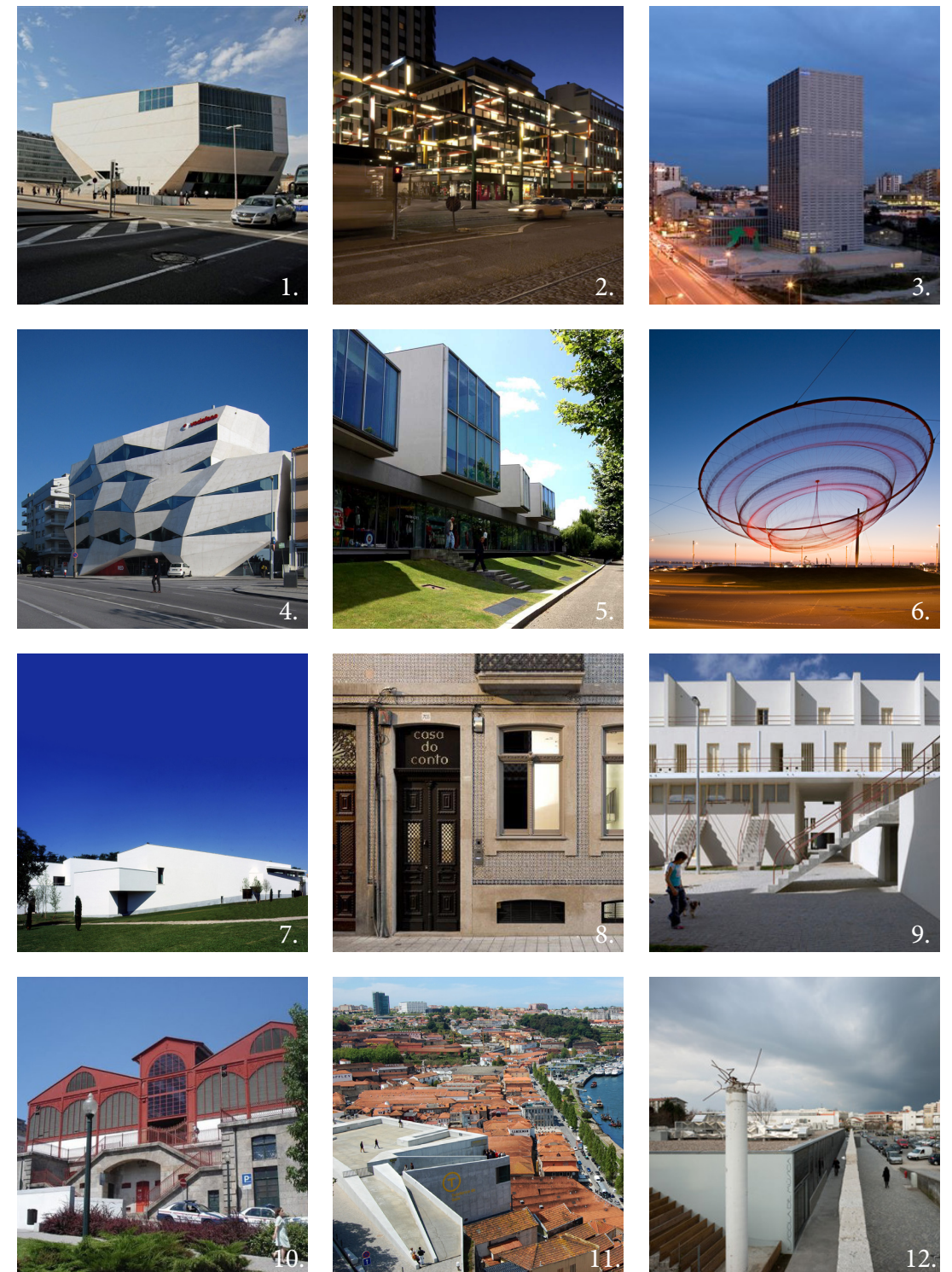
Num terceiro momento, fizeram-se comentários individuais a cada obra, consoante as impressões das visitas e as interpretações das leituras efetuadas, os quais apresentamos intercalados com as fichas das respetivas obras. Baseados no quarto capítulo da primeira parte – *A Beleza da Arquitetura* – todos os comentários seguem uma mesma estrutura, refletindo-se sobre os seguintes pontos: as relações que a obra cria com o espaço envolvente; a obra enquanto objeto; a qualidade espacial, a que, no caso dos edifícios, se associa o programa; materialidade e acabamentos construtivos. Durante a reflexão sobre as obras, acabámos por acrescentar duas questões: nas esculturas, fez-se uma aproximação ao seu possível significado; por sua vez, nos edifícios identificou-se o tipo de diálogo que estes mantinham com as artes plásticas, se de integração no desenho da própria forma ou de convivência entre uma obra de arte e um espaço arquitetónico. No final desta fase, apresentamos um quadro que sintetiza os dados mais incisivos da nossa investigação.

Em conclusão, fazemos uma reflexão sobre a beleza da hibridez na Arquitetura, com base em pontos específicos do nosso estudo teórico.

5. Doze Obras: Distinção de Arquiteturas, Esculturas e Híbridos

Se, numa primeira abordagem ao conjunto de obras, por parte da escultura seria fácil definir o que era um híbrido – uma escultura que, mais do que embelezar o espaço público, teria escala e importância arquitetônicas, conformando o espaço urbano – por parte da arquitetura já não haveria uma distinção tão evidente. Num primeiro momento, distinguiram-se as obras em dois grupos: aquelas que considerámos obviamente híbridas e as arquitetônicas. Ao primeiro grupo pertencem as instalações do Palácio e *She Changes*, pelas razões já mencionadas, e os edifícios da Casa da Música e da Vodafone, cujas formas, comparativamente às restantes obras, nos pareciam mais irregulares e um tanto arbitrarias.

As restantes obras, inseridas no segundo grupo, poderiam ainda ser divididas em três categorias, consoante diferentes influências das Belas Artes. Primeiro, e mais próximas dos híbridos, as obras *mais escultóricas*, isto é, cujas formas têm um tratamento evidentemente mais escultural e, no entanto, mais controlado, claro e regular do que as arquiteturas mencionadas nos híbridos. Correspondem a este grupo o complexo do Burgo (imagem 3), de composição abstrata de fachada, que camufla as estruturas dos edifícios e as fenestranças, e sugere um empilhamento de peças pré-fabricadas, tornando ambos os edifícios como objetos que pousam sobre uma base – curiosamente compartilhada com um terceiro elemento, uma escultura; o edifício da Quinta da Avenida (imagem 5) cuja forma segue um tema de desenho frequentemente usado pelo autor – aliás, também presente na obra anterior – em que se pousa um conjunto de volumes sobre um outro, neste caso o volume do rés-do-chão, tal como objetos que se pousam sobre uma mesa; o Teleférico de Gaia (imagem 11) cujas formas



Mosaico 2: 1. Casa da Música; 2. Palácio; 3. Burgo Empreendimento - Edifícios de Escritórios e Comércio; 4. Edifício Vodafone Porto; 5. Edifício de Comércio e Escritórios na Quinta da Avenida; 6. *She Changes*; 7. Museu de Arte Contemporânea de Serralves; 8. Casa do Conto; 9. Conjunto Habitacional da Bouça; 10. Hard Club (antigo Mercado Ferreira Borges); 11. Estação Alta do Teleférico de Gaia; 12. Mercado Cultural do Carandá.

irregulares sugerem o movimento do corpo arquitetónico, assim como o do corpo humano; o Museu de Serralves (imagem 7), de formas mais livres, muito expressivas, até mesmo esculturais.

A segunda categoria diz respeito às reabilitações onde, nas formas e espaços antigos são inseridas novidades que poderão remeter a outras artes e engloba a Casa do Conto (imagem 8) e o Hard Club (imagem 10).

Por fim, aqueles que mais se afastarão dos híbridos, e por isso considerados *mais arquitetónicos*, constituem uma categoria em que as formas parecem mais regulares, menos intrusivas visualmente e mais discretas na paisagem, portanto, mais integradas no contexto. Dentro deste grupo consideraram-se o Mercado do Carandá (imagem 12) e o conjunto habitacional da Bouça (imagem 9). Apesar de inserido no primeiro grupo, dada a sua componente escultural, o museu de Serralves poderia incluir-se também neste último, dada a sua tranquila integração no contexto envolvente.

Admitindo que esta foi uma abordagem primária, pouco rigorosa e um tanto intuitiva, fez, no entanto, surgir questões pertinentes ao estudo. Por exemplo, atentando nos exemplos *menos esculturais*, até que ponto será justo considera-los *puramente arquitetónicos*? Estas obras contêm jogos de formas, de cor e ritmos, alçados que inspirariam belíssimas pinturas, apontamentos formais dignos de esculturas.

Por outro lado, que fatores é que nos fazem admitir de imediato que a Casa da Música e o edifício da Vodafone são híbridos? Deve-se ao facto de as suas formas parecerem arbitrarias? Serão mesmo arbitrarias? Terá a ver com o modo como contrastam com a envolvente?

Na contraposição dos edifícios aclamados *híbridos* com os *menos escultóricos* quão coerente é afirmar que o edifício da Vodafone tem maior influência das artes do que a o Conjunto da Bouça ou o Mercado do Carandá? É, de facto, a forma do primeiro mais escultural que a dos outros dois? Far-se-á esta distinção porque contrasta mais com a envolvente?

Afinal, o que podemos considerar híbridos? O que os distingue das restantes artes? Que pontos positivos e negativos lhes são implícitos enquanto obras de arquitetura?

6. Quatro Obras: Análise Sistemática e Comentários Individuais

She Changes

Localizada ao eixo da Estrada da Circunvalação (E.N.12), via esta que define os limites administrativos dos concelhos de Matosinhos e Porto, a Praça da Cidade do Salvador funciona também como uma rótula de ligação entre as duas marginais. Por essa razão, à “escultura ao vento”, como havia proposto o arquiteto Solà-Morales, seria fundamental o impacto paisagístico à distância¹¹⁸. De facto, *She Changes*, é um elemento essencial na caracterização da marginal entre as duas cidades. Funciona como um ponto de orientação urbano, um ponto de encontro. É também avistada por aqueles que circulam nas ruas de Matosinhos, tendo relação axial com a Rua de Brito Campelo. Arquitetonicamente, tem ainda um papel importante pois, à chegada do Porto, tornando-se centro das atenções, colmata o impacto negativo causado pela disparidade escalar dos edifícios próximos pré-existentes.

Enquanto objeto, como é do hábito de Janet Echelman, autora da obra, desafia a categorização, uma vez que é uma escultura à escala dos edifícios e, ainda, cuja forma se transforma consoante o vento e a luz. Também conforme a nossa distância, alterna entre ser um objeto para o qual dirigimos o olhar, como uma tradicional escultura, e uma verdadeira atmosfera viva, dentro da qual se caminha, o trânsito passa ou podemos, eventualmente, deambular. A sua forma, em conjunto com o movimento ondulante que resulta, remetem para motivos marítimos, tema claramente invocado na escolha e tratamento dos materiais

¹¹⁸ Memória descritiva do projeto para a Faixa Marginal de Matosinhos, de Eduardo Souto de Moura.



She Changes

Tipologia: Instalação

Autor: Janet Echelman (Florida, EUA, 1966)

Localização: Praça da Cidade do Salvador. 4450-096 Matosinhos.

Data: 2005



Memória Descritiva

Using color and material to invoke the memory of the site's history as a fishing and industrial center, this three-dimensional multi-layer net floats over the Cidade Salvador Plaza. It is credited as the first permanent, monumental public sculpture to use an entirely soft and flexible set of membranes moving fluidly in wind. The work casts cinematic shadow drawings onto the ground, further highlighting the "wind choreography." The city has made the sculpture its graphic symbol and residents give different interpretations of the work, from fishing nets, ships and masts of the Portuguese maritime history, the red-and-white striped smokestacks of the area's industrial past, to Portuguese lace, sea creatures, and ripples in water.

Three steel poles, ranging in height from 25 to 50 meters, are painted white with red stripes to reference nearby smokestacks and lighthouses. The poles support a 20 ton steel ring, from which the one-ton net is suspended. The ring greets the ocean at a slant, ranging from 13.5 meters off of the ground at the lowest point and 27 meters at the highest.

The net is comprised of 36 individual mesh sections in different densities, hand-joined along all sides into a multi-layered form. The net material, TENARA® Architectural Fiber, is a 100% UV-resistant, colorfast fiber made of PTFE, the substance most widely known as the non-stick cooking surface Teflon®.¹

Materiais e Dimensões

Painted galvanized steel and TENARA® Architectural Fiber

Dimensions of Net: 150 ft. length x 150 ft. width x 80 ft. depth

Installation Dimensions: 300 ft. length x 240 ft. width x 160 ft. height

¹ SHE CHANGES, PORTO, PORTUGAL, 2005. In: Janet Echelman. 2013. Disponível em: <<http://www.echelman.com/project/she-changes/>>. Acesso em: 30 ago. 2015.



Imagens 15 a 17: Contexto.

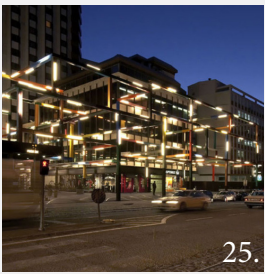


Imagem 18: O objeto; **Imagens 19 a 21:** Espacialidade; **Imagens 22 a 24:** Detalhe.

e cores. No tratamento destes, foi combinado o trabalho manual tradicional com tecnologia de ponta, resultando um objeto que se tornou central na vida urbana, quer pelo impacto da sua dimensão, quer pela novidade trazida com a leveza e o movimento, quer pelo significado que ganhou e o que da obra pode ser interpretado.

Das palavras presentes na memória descritiva à experiência pessoal de habitar no Porto, confirma-se a importância simbólica associada à escultura, na cidade, e as variadas interpretações a que a sua forma leva, desde os motivos marítimos e piscatórios invocados pelo tratamento da rede vermelha, aos temas relacionados com a indústria pelos mastros estruturais da instalação, ou as criaturas marítimas lembradas pela sua forma, leveza e movimentos – relembre-se que é popularmente conhecida como a *Anémona*. É em toda esta ambiguidade, encontrada na sua vivência física, que reside a poética deste objeto. O significado ganhou-o da sua relação com a vida urbana, da invocação de uma identidade local e da relação pessoal e dinâmica, a que são convidados os habitantes e visitantes da cidade, com a arte e o sítio.

A espacialidade criada pelo objeto, isto é, na sua maior proximidade e debaixo dela, é onde é sentida mais intensamente a magnificência da obra e o efeito das suas ondulações. Aqui, são desenhadas sombras cinemáticas no chão, que reforçam a “coreografia do vento”. Apesar de esta experiência acontecer na praça que a obra sobrevoa, não há acessos desenhados para aqui. O relvado, que se eleva, fazendo como que uma base à escultura sem, intencionalmente, a tocar, a uma altura suficiente para garantir o seu protagonismo visual a quem a circunda, não tem qualquer interrupção que permita uma entrada cómoda, nem qualquer passadeira que a ligue a um dos passeios envolventes. A praça é e funciona como uma rotunda. No entanto, ao abater-se o seu centro, quem o percorre, deixa de estar à vista de todo o movimento que acontece à sua volta, permitindo um momento de privacidade no meio da confusão. Mesmo assim, qualquer habitante do Porto conhece a escultura, mas poucos são os que estiveram por baixo dela. E, por esta razão, acaba por funcionar frequentemente como uma típica escultura, observada de fora. No entanto, dada a sua escala, há uma maior sensibilidade da sua atmosfera quando, mesmo de carro, circundamos a rotunda.



Palácio

Tipologia: Instalação
Autor: Pedro Cabrita Reis (Lisboa, Portugal, 1956)
Localização: Avenida da Boavista, 1269 (Porto Palácio Congress Hotel & Spa). 4100-130 Porto.
Data: 2006



(...) A obra desenhada por Cabrita Reis é parte integrante das obras de requalificação do Hotel e da sua envolvente que tiveram lugar entre 2004 e 2005. (...)

Uma estrutura em viga de aço prolonga-se para além do limite físico da fachada do hotel. Estende-se em linhas paralelas e perpendiculares formando uma quadricula larga e tridimensional. Apesar da aparente abstração, esta estrutura propõe uma relação bastante concreta, não só com a arquitetura, mas também com os seus elementos construtivos. Recorrendo ao mesmo material que possivelmente terá sido utilizado na construção do edifício adjacente, Cabrita Reis consubstancia uma arquitetura entre o esquisso e a sua concretização. A composição em viga de aço sugere, simultaneamente, o que o edifício também poderia ter sido (...).

A obra deste artista tem revelado um fascínio pela gramática visual relacionada com materiais de construção e a sua presença na paisagem urbana e natural. Neste sentido, tem valorizado o que tendemos a negligenciar: áreas de construção de novos edifícios; ou edifícios embargados que permanecem disfuncionais por longos períodos de tempo. Sem propor necessariamente uma leitura crítica sobre as razões desse abandono e consequente ruína, a sua obra sublinha o valor escultórico quer dos materiais que suportam as edificações, quer dos esqueletos arquitetónicos que são deixados ao abandono. Reposiciona, assim, o nosso olhar face a esse facto conhecido, potenciando a realocização do que pensamos saber ver nas paisagens residuais do nosso quotidiano. (...)

Tal como acontece com Palácio de Cabrita Reis, o olhar atento e poético (...) sobre os contextos residuais do nosso quotidiano confere ao observador a capacidade de reinventar fascínios e potencialidades criativas no que o rodeia... Mesmo no que se habituou a desvalorizar.¹

¹ ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO. In: SERRALVES. Porto: Fundação de Serralves, 2015. Disponível em: <http://www.serralves.pt/documentos/DossiersPedagogicosSE/1308_2EDArteNoEspac%C2%A6%-C2%BAoPu%C2%A6%C3%BCblico_v1.pdf>. Acesso em: 28 de ago. 2015.

Não há ruína a arte de PCR, há simultaneamente incompletude e sobre-exposição. As matérias sobrepõem-se rompendo as leis da forma e da função em construções inacabadas.²

Um dos dados mais importantes no trabalho de PCR é a ideia de Passagem. A maior parte das suas obras são concebidas tendo em conta o movimento de Passagem do espectador, que assim se torna experimentador interactivo da obra de arte sem necessitar submeter-se a qualquer gadget tecnológico. A ideia de Passagem tem como contrapartida a ideia de paragem. Corredores ou salas interiores, janelas ou postos de vigia, mesas, cadeiras, bancos, poços e cisternas supõem tanto a possibilidade de passar como a de ficar retido. Parar porque se está esperando, descansando ou se está preso de uma vontade alheia.³

Uma linha de desenho é uma linha de luz, uma linha de matéria, uma linha de horizonte. E, em cada momento, podem estas linhas ser tudo isso numa só peça: pedir uma tela e um papel para serem inscritas, volume para serem construídas, espaço para se confrontarem com o mundo.⁴

² PINHARANDA, João Lima. (2006). *Pedro Cabrita Reis: Todas as Obras*. S. Mamede do Coronado: Bial. 44.

³ *Idem*: 124.

⁴ *Idem*: 125.

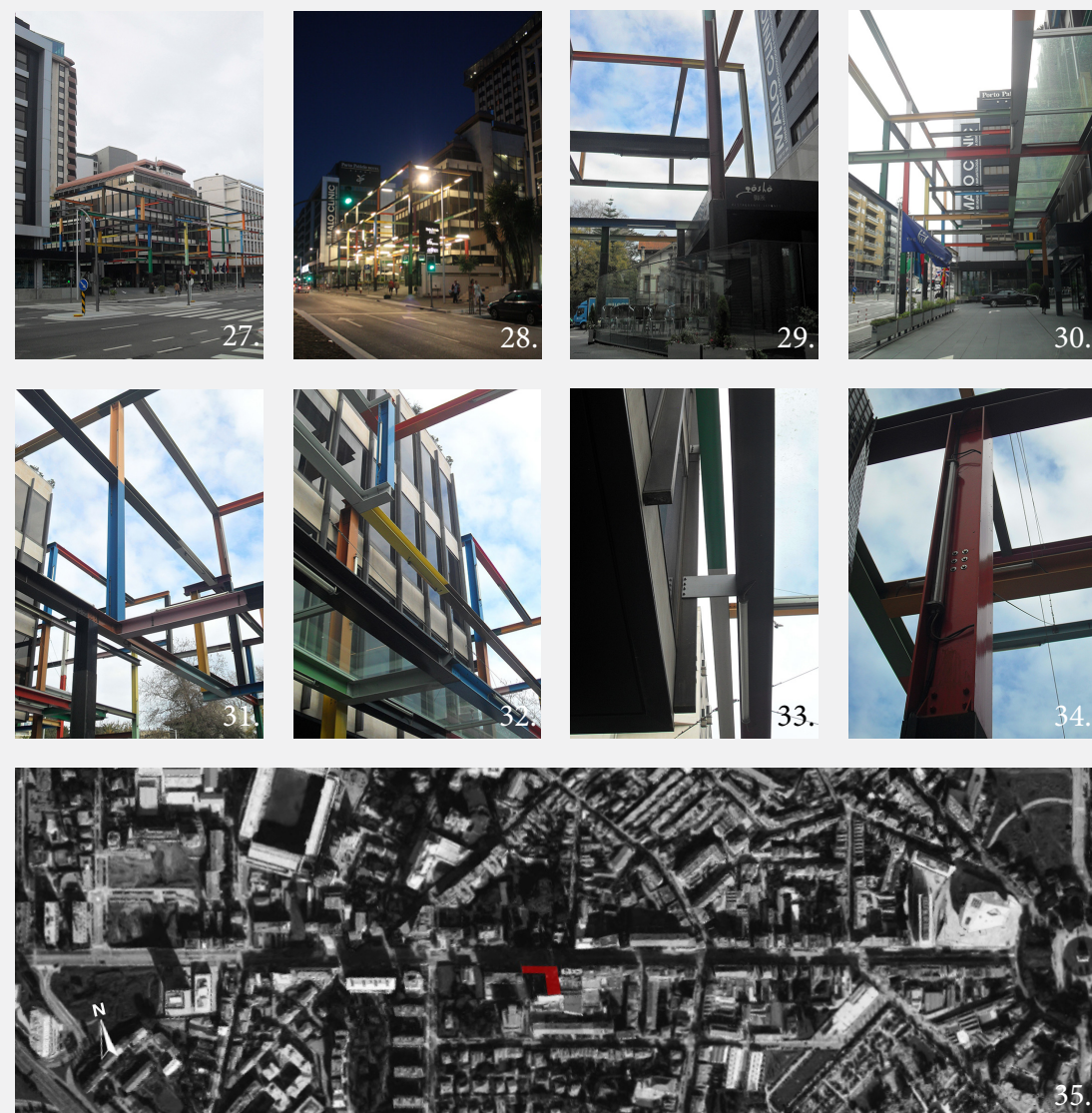


Imagem 27 e 28: O objeto; Imagens 29 a 34: Espacialidade e detalhe; Imagem 35: Contexto.

Palácio

Pedro Balonas, o arquiteto responsável pela reabilitação do Porto Palácio Hotel, teria dentro das suas preocupações, além de melhorar a qualidade espacial do interior do edifício, desenhar-lhe uma entrada bem proporcionada, que, na altura, era inexistente. Havia, no entanto, um problema: entre o hotel recuado e a rua, existia já um edifício comercial de quatro pisos que afastava física e visualmente a rua da entrada do hotel. Com vista à resolução deste problema arquitetónico, o escultor Pedro Cabrita Reis foi adicionado à equipa, que propôs uma estrutura metálica de cerca de quinze metros de altura, que acompanha a largura total do lote intervencionado, pintada com cores vivas e iluminada em diferentes pontos.¹¹⁹

Localizado na Avenida da Boavista, contextualmente, o principal papel do Palácio é colmatar um vazio urbano. Apesar de, tal como *She Changes*, ser uma escultura – não são habitáveis, não correspondem a necessidades funcionais, nem se pretende que o façam – não tem o mesmo protagonismo paisagístico e urbano que a outra. Mesmo destacando-se da envolvente, perturbando e sendo motivo de reflexão pelos olhares mais curiosos, esta escultura tem urbanisticamente um papel mais humilde do que a *Anémoma*. Não deixa, no entanto, de, à escala da rua, marcar a entrada para o hotel, sendo este o problema principal que Cabrita Reis se propôs resolver.

À escala dos edifícios, esta estrutura prolonga a entrada recuada do hotel à rua e faz tentar a quem passa a experiência do espaço que define, mesmo não tencionando entrar no hotel. Como objeto, destaca-se e, no entanto, integra-se. Destaca-se por ser uma estrutura metálica despida, no meio de edifícios, em plena avenida; pelas suas cores vibrantes, entre as neutras do contexto; pelo ritmo que marca, mais espaçado do que os ritmos da envolvente, pois corresponde às dimensões de uma estrutura arquitetónica e que, mesmo assim, contém pilares e vigas desalinhados, que perturbam, ao mesmo tempo que sugerem movimento; pelo trabalho com as luzes que em todo o seu conjunto, à noite, intensificam a leitura do espaço e do movimento, enquanto caracterizam totalmente o espaço.

Integra-se por ser arquitetónica: os materiais são de arquitetura, os meios também. Trabalha com o espaço, com a luz, com o movimento e o tempo. Respeita a escala do edifício que a antecede e é agradável à da avenida. Convida a ser percorrida, mesmo sendo totalmen-

¹¹⁹ A FIVE-STAR LIGHT SCULPTURE, PORTO. In: Articles Database. 2009. Disponível em: <<http://mind-data.pt/2009/07/five-star-light-sculpture-porto-palacio.html>>. Acesso em: 1 set. 2015.

te percecionada pelo olhar do lado oposto da rua. Mais, esta escultura organiza o espaço, à escala da rua e do edifício. O espaço que define adivinha-se entre o público e o privado, particularidade que se torna evidente quando, à noite, a luz se torna um material físico. As luzes embebidas na estrutura metálica iluminam o espaço e criam uma atmosfera híbrida que pode ser desfrutada por qualquer um.

Um dos temas presentes no trabalho de Pedro Cabrita Reis, admitido pelo próprio, é o questionar do modo de habitar o mundo. A partir de uma escultura, que trabalha com ritmos, cores, luz e espaço, organiza um espaço que outrora seria um vazio urbano. Reabilita tanto a entrada de um equipamento público – o hotel – quanto a conformidade da avenida. Tem uma expressão própria e cria uma atmosfera caracterizadora, ao mesmo tempo que se integra no contexto urbano. Poderia uma escultura ser mais arquitetónica? Que lições pode um arquiteto tirar desta obra? Pedro Cabrita Reis foi chamado a resolver um problema que o arquiteto já não conseguia resolver. Foi, neste contexto, um arquiteto?

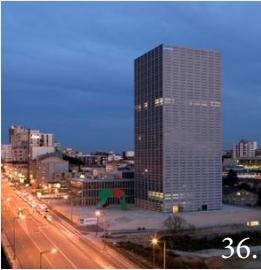
Empreendimento Burgo

Uma vez definida a silhueta do edifício, urbanisticamente, não haveria muito a acrescentar, residindo a maior expectativa na definição dos espaços públicos por ele criados. Marcando o início do troço da avenida em que, influenciados pelo movimento moderno, os edifícios se soltam do arruamento, do mesmo modo, se pousaram dois edifícios soltos sobre uma nova plataforma. Ao lado da torre, deita-se um outro edifício que se relaciona com a escala das construções da parte da avenida em que esta é ainda rua-corredor. A torre, afastando-se, liberta espaço sobre a plataforma de nível que estabiliza a pendente da rua, criando uma praça que escapa ao corredor de tráfego em que a avenida se tornou.¹²⁰

O projeto seria mais tarde englobado numa intervenção mais ampla, que, integrando diferentes promotores e arquitetos, viria juntar uma componente urbana adicional. Dividido por três áreas, este empreendimento imobiliário integrava no seu conjunto seis torres com cerca de 17 pisos e edifícios de desenvolvimento horizontal que as complementavam, e visava garantir o equilíbrio no programa, na relação entre serviços e habitação.¹²¹ Portanto, mesmo destacando-se, primeiramente, na paisagem, de volumetria mais baixa – e marcada pela grande irregularidade de morfologias de edifícios e vazios – a torre do

¹²⁰ Associação de Estudantes da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. (1992). *Unidade*. nº 3. Porto. 57.

¹²¹ *Idem: ibidem*.



Burgo Empreendimento

Tipologia: Edifício de Comércio e Escritórios
Autor: Eduardo Souto de Moura (Porto, Portugal, 1952)
Localização: Avenida da Boavista 1801 a 1837. 4100-133 Porto.
Data: 2007 (data de construção); 1991 (primeira fase de projeto); 2003 (segunda fase de projeto)



Memória Descritiva

O lote situa-se na parte onde a Avenida da Boavista deixa de ser uma “rua corredor” e se fragmenta em partes descontínuas.

A solução consiste numa plataforma de nível que recebe dois volumes próximos mas com escalas diferentes.

Um edifício baixo em banda contínua, aproxima-se do anonimato da envolvente.

A torre, afastada da Avenida, eleva-se da plataforma esperando outras arquiteturas que se vão seguir.¹

Publicação

(...) Quando dei por mim, e achei que estava pronto a avançar, os bombeiros já tinham definido a altura (70 m), os consultores ingleses a modulação dos pilares (3 carros) e os engenheiros a espessura das lajes (35 cm). Com o núcleo central imposto pelos regulamentos de segurança (2 escadas e 4 elevadores), a largura do prédio saiu do balanço possível que a laje poderia suportar – 27 m.

A arquitectura das torres, será que é sempre assim, tipo “Big-Mac”? O Siza construindo ao lado, mais experiente, confirmou-me que sim. Mas não serve de nada lamentarmo-nos. A silhueta foi imposta e o Alberti (firmitas, utilitas, venustas) definitivamente enterrado. Sobrava-nos a arquitectura da pele (o Herzog tinha razão). Entretanto os donos da obra discutiam, propunham o “Pêl-a-Porter”:

“Madeira e ferro não.”

“Betão prefabricado é pouco digno.”

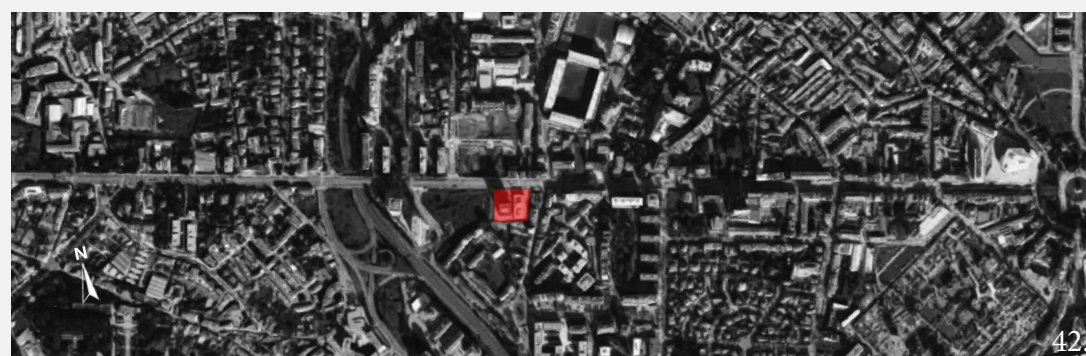
“Granito, granito sim, estamos no Porto, cidade do granito!”

Ultrapassei o tema da pele, da roupagem, propondo aos engenheiros a fachada estrutura. “A estrutura é algo que não se discute, senão o prédio pode cair”; “a Engenharia é uma ciência, não é como a Arquitectura”, deixem-nos falar. Ficou em pedra e ferro.

Obrigado, Engenheiros, obrigado, Rui Furtado e Coutinho Gouveia. (...)²

¹ Memória descritiva facultada pelo atelier do Arquiteto Eduardo Souto Moura.

² DAVID, Ana; GRANDE, Nuno. (2008). *Eduardo Souto de Moura 2008*. Lisboa: Caleidoscopio. 83.



Imagens 38, 39 e 42: Contexto; Imagens 40 e 41: O Objeto.

Burgo, inserida num plano urbanístico, expectava já novas arquiteturas que regulariam o contexto, garantindo deste modo alguma harmonia no desenrolar da avenida. Neste caso, mais do que um papel conformador ou remodelador da paisagem, a obra é importante na medida em que, sendo parcela de uma regra, sugere traços para o que vem a seguir.

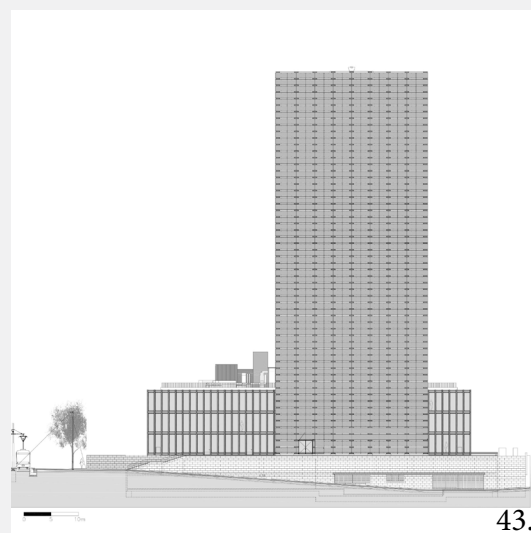
À escala do objeto, começando pela maior incógnita – a resolução da fachada – optou-se por uma linguagem abstrata. Claramente inspirada na imagem de um empilhamento, uns associam influências de trabalhos de Richard Serra¹²², outros de Donald Judd¹²³, ou referente à arquitetura de Mies Van der Roe¹²⁴. Copiando a expressão da torre, que alterna peças pré-fabricadas em granito e metal, o edifício horizontal apresenta-se como a sua repetição, mas “tombada”, evidenciando-se um jogo de verticalidade e horizontalidade entre os dois objetos. Esta composição permite, na torre, omitir o real número de pisos, parecendo, assim, maior do que realmente é, e resolver de imediato o desenho das fenestraçãoes nas fachadas dos edifícios. As portas são criadas através da omissão de módulos constitutivos das fachadas e as janelas, reduzindo a sua presença ao mínimo, como se não quisessem existir, ocorrem nos espaços deixados entre as peças pré-fabricadas das fachadas. A intenção estética é clara: se fosse possível, o objeto seria apenas um conjunto de peças empilhadas. Tal é a abstração do objeto que uma maquete em madeira do edifício serve hoje como garrafeira (58), acabando como uma verdadeira obra de *design*. Aos dois edifícios que assentam sobre o tabuleiro, acrescenta-se um terceiro: uma escultura de Ângelo de Sousa (59), que oferece alguma diversificação de forma e cor ao conjunto, valorizando-o.

Toda a simplicidade expressiva e objetual não foi admitida desde o início, tendo o projeto percorrido um processo de depuração e sintetização de expressão e do espaço. Ao observarmos elementos de projeto de fases anteriores (56 e 57), percebemos que, apesar de se admitirem já os dois volumes e a inclusão de uma escultura no conjunto, a linguagem não era tão abstrata, lendo-se bem o piso de entrada e não havia ainda claramente o jogo do volume deitado ao lado do vertical. Também a expressão das peças empilhadas, apresentando outrora uma maior densidade do cheio, entre as duas distanciadas fases de projeto, em que as circunstâncias tecnológicas, sociais, económicas e urbanas mudaram, sofreram também

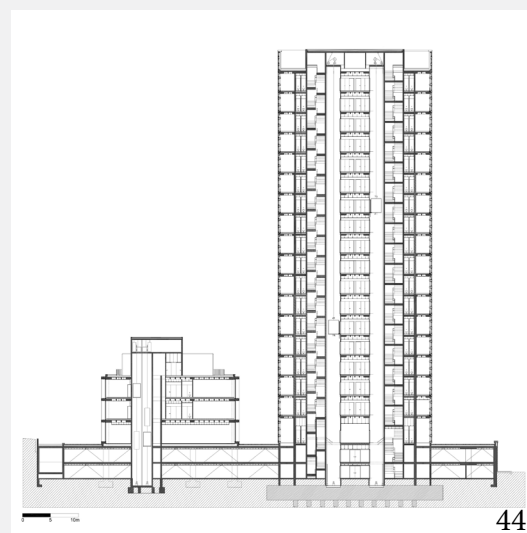
¹²² *Idem: ibidem.*

¹²³ Segundo o arquiteto Camilo Rebelo, na apresentação do edifício no evento *Open House Porto*, a 4 de Julho de 2015.

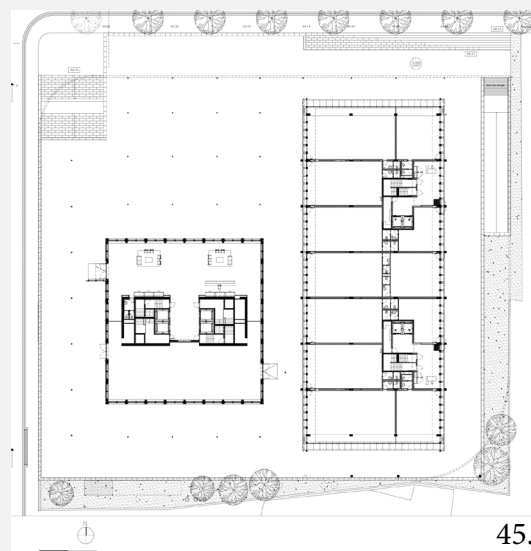
¹²⁴ TORRE DO BURGO. In: *Open House Porto*. Porto: Open House Worldwide, 2015. Disponível em: <<http://2015.openhouseporto.com/places/torre-do-burgo/>>. Acesso em: 7 set. 2015.



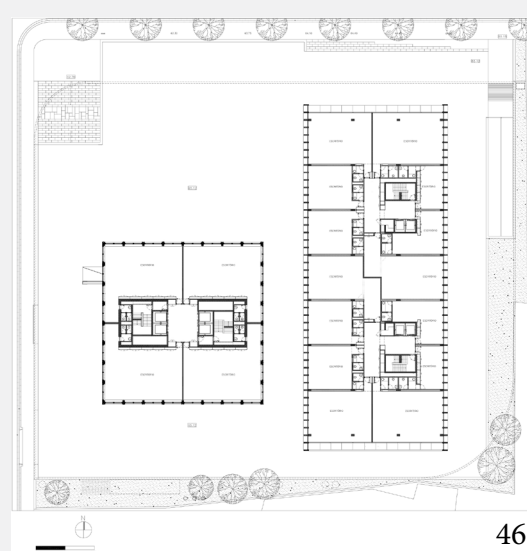
43.



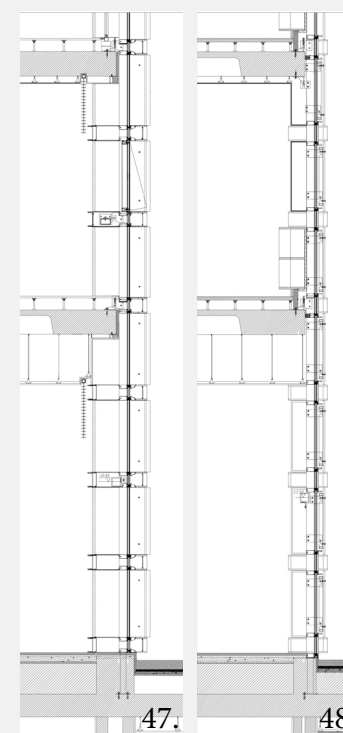
44.



45.



46.

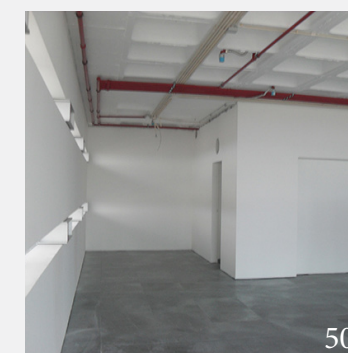


47.

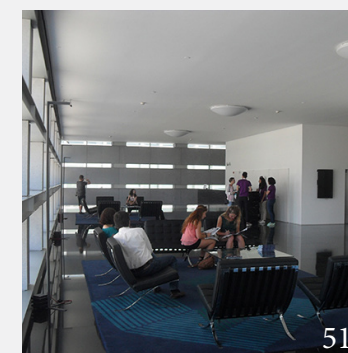
48.



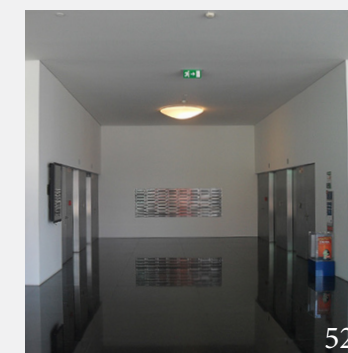
49.



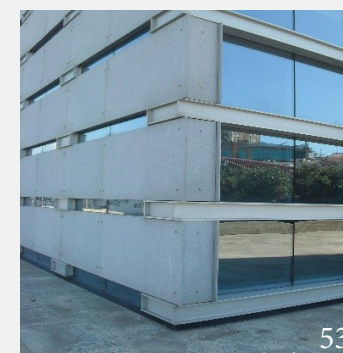
50.



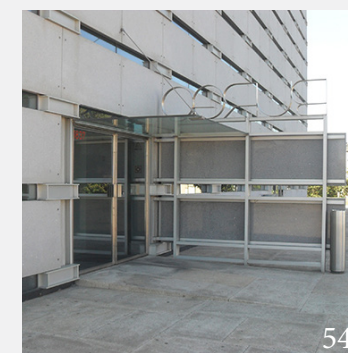
51.



52.



53.



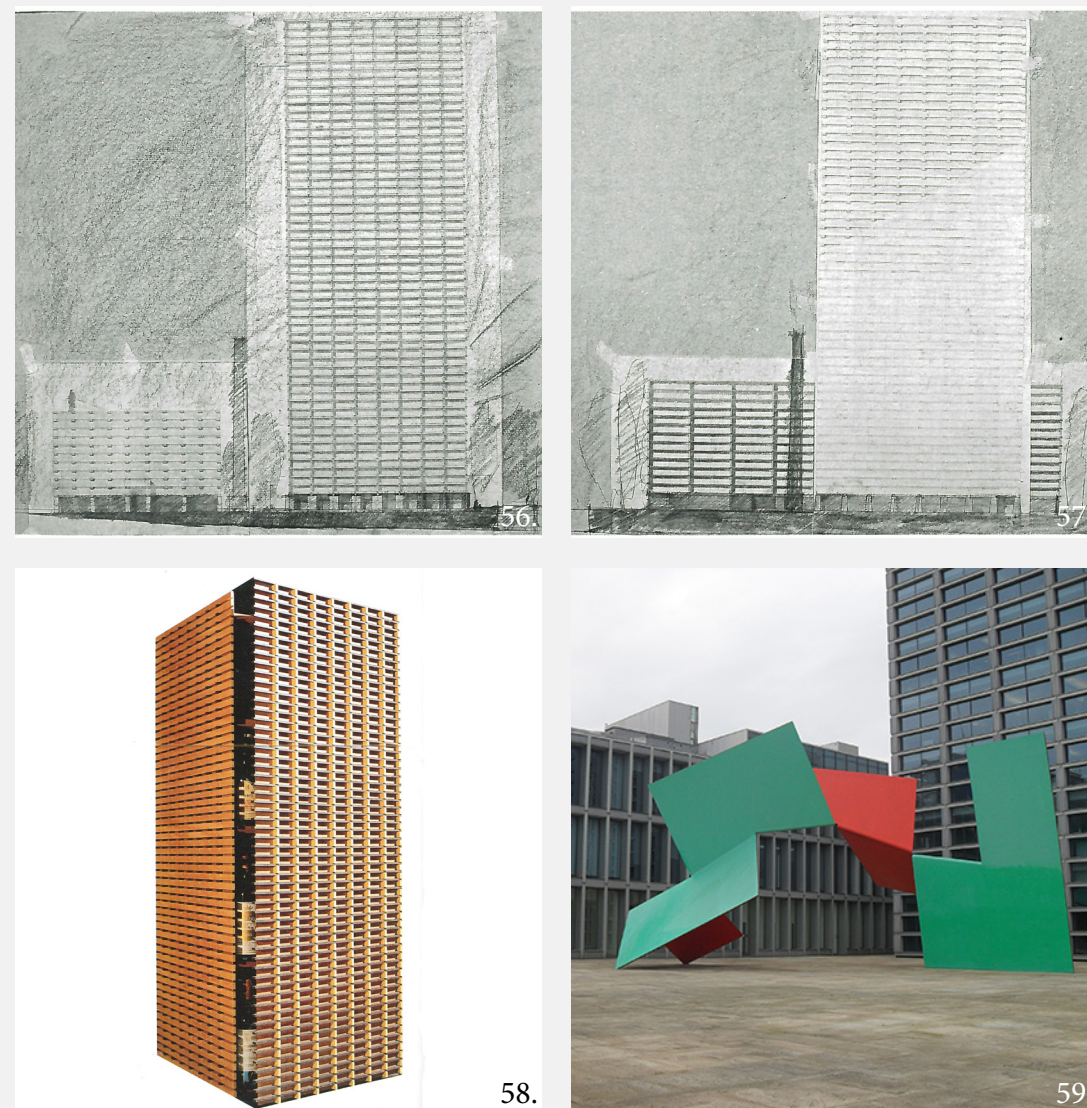
54.



55.

Imagem 43: Alçado Poente; **Imagem 44:** Perfil orientado a sul; **Imagem 45:** Planta do Rés-do-chão;
Imagem 46: Planta do Piso Tipo.

Imagens 47 e 48: Perfis pelas fachadas poente ou nascente e norte ou sul, respetivamente;
Imagens 49 e 50: Espaço para escritório, desocupado; **Imagens 51 e 52:** Espaço de foyer.
Imagens 53 a 55: Detalhes do exterior: canto, entrada principal e fachada norte.



Imagens 56 e 57: Estudo de Alçados; **Imagem 58:** Maquete em madeira do edifício, transformada em garrafeira; **Imagens 59:** Escultura de Ângelo de Sousa.

um efeito de síntese e redução ao máximo de dimensões e custos. Em consequência, visualmente, o objeto ganhou uma maior leveza visual, questão para a qual a contribuição dos engenheiros envolvidos terá sido essencial, uma vez aceite o desafio de depurar ao máximo a estrutura do edifício, em prol das intenções arquitetónicas.

Apesar de toda esta preocupação estética à volta da “roupagem” do edifício, o tratamento das suas fachadas influencia claramente o espaço interior e a sua relação com o exterior. Em prol de um controlo da luz solar, as lâminas metálicas constituintes das fachadas orientadas a norte e a sul posicionam-se na horizontal – funcionando como “brise-soleil”, como parapeito e como prolongamento da laje – em alternância com as orientadas a Nascente e Poente que possuem as lâminas na vertical, admitindo estreitas aberturas entre si. Cada piso corresponderá a três intervalos entre as lâminas na horizontal, cada qual associado a diferentes atividades (47-55): da altura de uma mesa, o espaçamento inferior corresponde à zona de trabalho; a meio, será a zona de vista, servindo a segunda lâmina de parapeito; por fim, o intervalo superior, que do interior não se observa na sua totalidade, é onde se omite todo o remate do teto de cada piso (49,55). Excecionalmente, o rés-do-chão tem o pé-direito mais alto, correspondendo a quatro intervalos entre lâminas.

Sobre a organização espacial interior, a torre, de dezoito pisos, possui um núcleo central estrutural que contém as caixas de escadas, elevadores, instalações sanitárias, arrumos e coretes, libertando toda a fachada para os escritórios que se dispõem à sua volta – quatro por piso, em simetria. Por sua vez, o piso do rés-do-chão divide-se em dois grandes espaços, sendo um deles a receção do edifício, enquanto o outro se encontra inutilizado. O volume mais baixo, de quatro pisos, segue o mesmo tipo de distribuição, mas redobrado, possuindo dois núcleos internos estruturais à volta dos quais se organizam no rés-do-chão catorze espaços comerciais e catorze escritórios por piso tipo.

À parte do metal e do granito aplicados na fachada, no exterior, toda a praça, muros e escadas são em granito. No interior, os núcleos centrais são revestidos a alumínio, à exceção do rés-do-chão que possui este mesmo revestimento apenas nas portas de elevadores e caixas de correio, sendo o restante das paredes rebocado. Na face interior das fachadas Nascente e Poente, no rés-do-chão, mantém-se a mesma expressão que no exterior e dentro dos espaços para escritórios estas estão acabadas em gesso cartonado. Toda a caixilharia é em alumínio. O pavimento do rés-do-chão é em pedra escura polida e os escritórios são pavimentados numa placagem mais pobre, que possibilita ser alterada. Os escritórios desocupados encontram-se

num estado inacabado, dando liberdade aos seus ocupantes de o caracterizarem consoante a sua vontade.

Refletindo sobre a integração das artes neste complexo, a expressão abstrata do edifício é a questão que mais ressalta, de um ponto de vista escultórico. Ilustrando esta ideia, ambos os volumes pousam num mesmo tabuleiro – expressão que se repete sobre o edifício mais baixo – e que é ainda partilhado com uma escultura. No entanto, apesar de todo este aspeto objetual, que faz lembrar obras minimalistas de alguns escultores, toda a “roupagem” da torre tem influência no espaço interior e na sua relação entre interior e exterior. Este trabalho de fachada não é, por isso, superficial, entranhando-se na arquitetura do edifício e envolvendo-se com a sua estrutura. Neste sentido, a composição da fachada terá sido arquitetónica, apesar da associação à imagem de um empilhamento. A relação com a escultura de Ângelo de Sousa – a qual contrasta com a frieza dos edifícios através das suas cores fortes que refletem nos vidros dos edifícios e iluminam os seus interiores – é importante ao conjunto na medida em que lhe oferece uma perceção de escala mais humana, e uma maior leveza e organicidade, tornando, assim, a praça um espaço mais agradável.

Casa da Música

A Casa da Música localiza-se no perímetro da Praça Mouzinho de Albuquerque, caraterizada pelo seu ambiente fortemente laboral, comercial e de serviços. O equipamento cultural – projetado para o ano em que o Porto seria, em conjunto com Roterdão, capital europeia da cultura – sublinhando o seu carácter excecional, ao invés de fechar este perímetro de modo conformador, soltou-se dele, permanecendo solitário numa base pavimentada a travertino, oferecida ao espaço público. A resultante praça relaciona-se essencialmente com a Praça Mouzinho de Albuquerque e com o arranque da Avenida da Boavista.

A implantação do edifício, deslocado da envolvente, resolve questões de simbolismo, visibilidade e acesso, “num só gesto”, isto é: relativamente a questões de acesso, com todas as suas faces libertas, contém entradas em todas elas, reservando a fachada sul para as direcionadas ao público, para onde se vira a praça; sobre a visibilidade, tal implantação destaca, de imediato, o edifício perante a envolvente, o que se justifica, tendo em conta a excecionalidade do programa e importância de tal equipamento; simbolicamente, um edifício desta dimensão programática e cultural merece, de facto, sobressair, o que é garantido, também com esta implantação.



Casa da Música

Tipologia: Casa de Espetáculos
Autor: Rem Koolhaas (Roterdão, Holanda, 1944)
Localização: Av. da Boavista, 604-610. 4149-071 Porto.
Data: 2005 (data de construção); 1999 (data de concurso)



Memória Descritiva

The past thirty years have seen frantic attempts by architects to escape the domination of the “shoe-box” concert hall. Rather than struggle with the inescapable acoustic superiority of this traditional shape, the Casa da Musica attempts to reinvigorate the traditional concert hall in another way: by redefining the relationship between the hallowed interior and the general public outside. The Casa da Musica, the new home of the National Orchestra of Porto, stands on a new public square in the historic Rotunda da Boavista. It has a distinctive faceted form, made of white concrete, which remains solid and believable in an age of too many icons. Inside, the elevated 1,300-seat (shoe box-shaped) Grand Auditorium has corrugated glass facades at either end that open the hall to the city and offer Porto itself as a dramatic backdrop for performances. Casa da Musica reveals its contents without being didactic; at the same time, it casts the city in a new light.

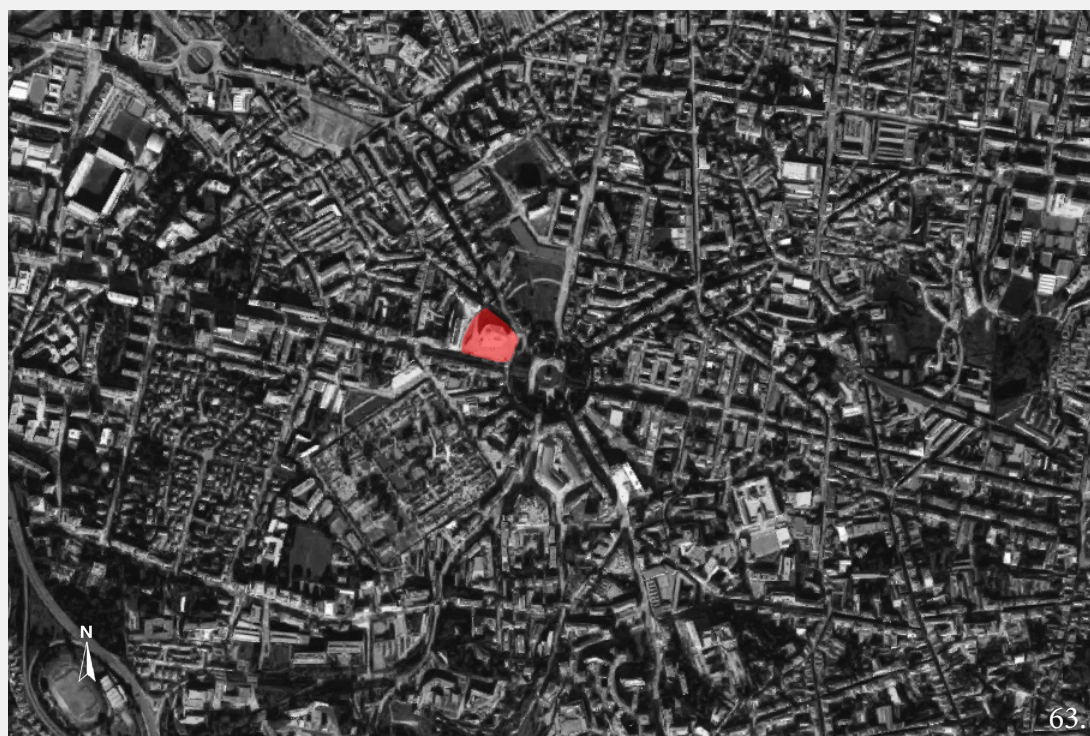
Implantação

Locating the Casa da Musica was key in the development of OMA’s thinking; we chose not to build the new concert hall in the ring of old buildings defining the Rotunda but to create a solitary building standing on a travertine-paved plateau in front of the Rotunda’s park, neighbouring a working class area. With this concept, issues of symbolism, visibility, and access were resolved in one gesture.

Programa

As well as the Grand Auditorium, conceived as a simple mass hollowed out end-to-end from the solid form of the building, the Casa da Musica also contains a smaller, more flexible performance space with no fixed seating, ten rehearsal rooms, recording studios, an educational area, a restaurant, terrace, bars, a VIP room, administration areas, and an underground car park for 600 vehicles.¹

¹ CASA DA MUSICA, PORTUGAL, PORTO, 2005. In: OMA (Office for Metropolitan Architecture). 2015. Disponível em <<http://www.oma.eu/projects/2005/casa-da-musica/>>. Acesso em: 30 ago. 2015.



Imagens 62 e 63: Contexto.

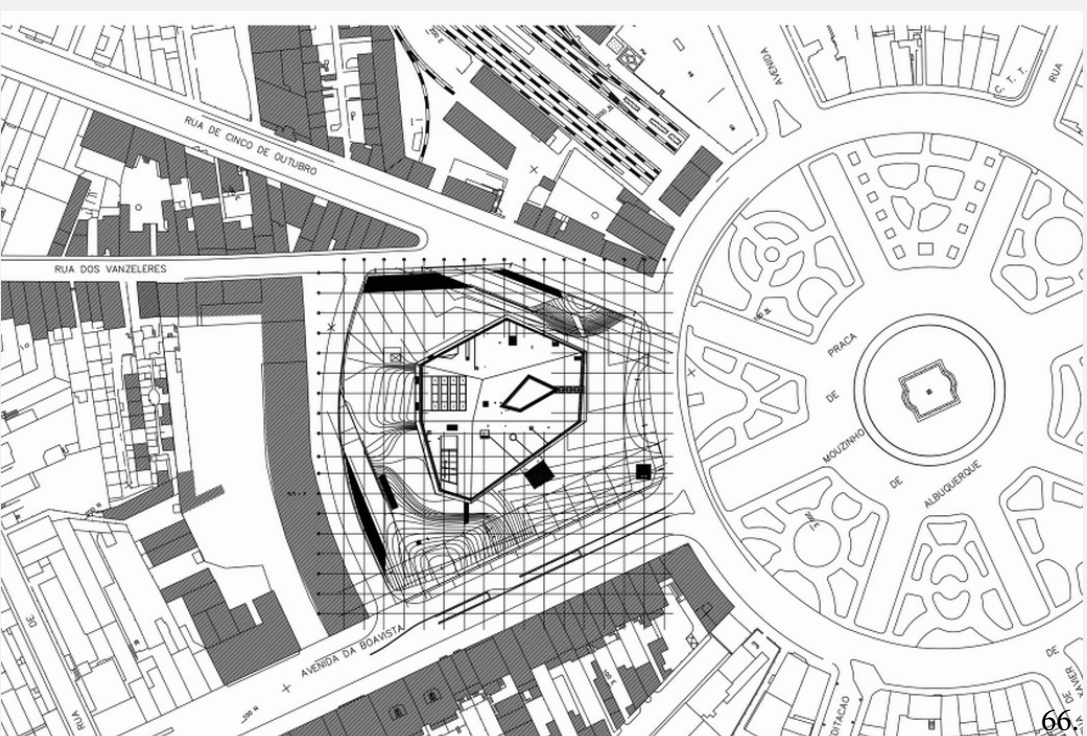
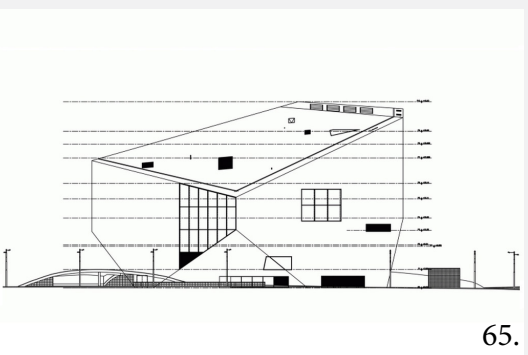
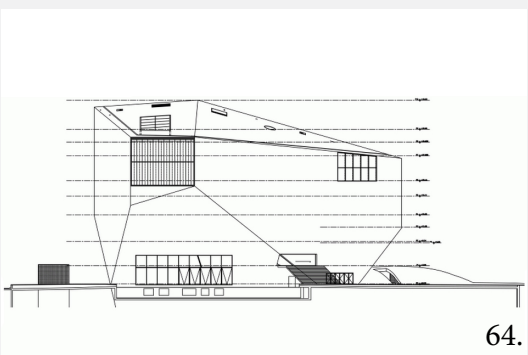
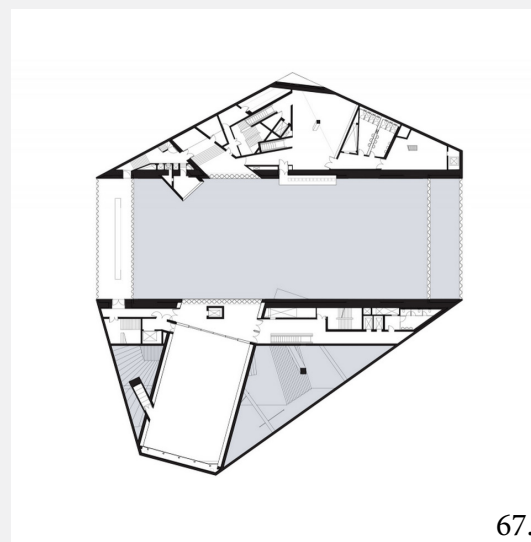
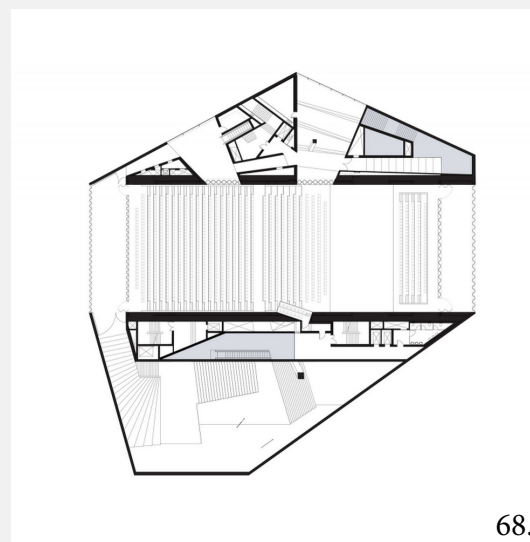


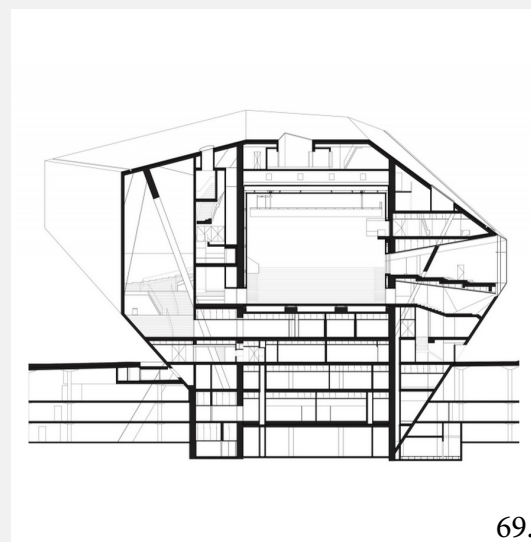
Imagem 64: Alçado Sul; Imagem 65: Alçado Norte; Imagem 66: Implantação.



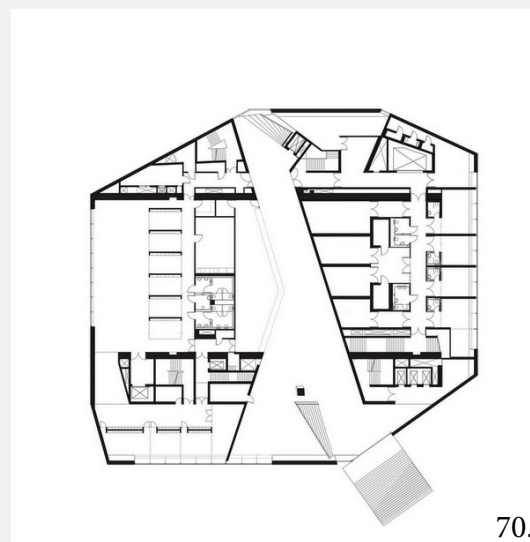
67.



68.

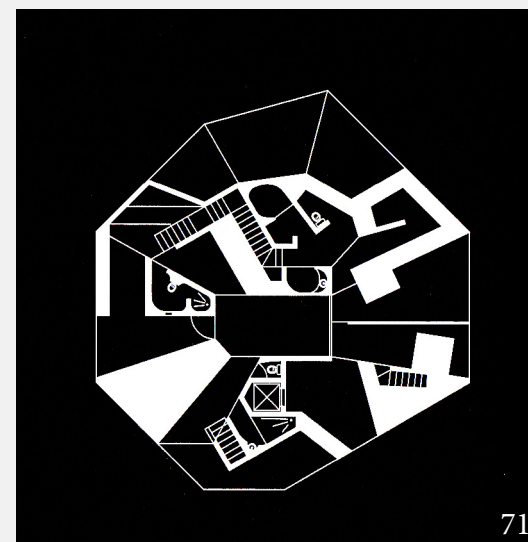


69.

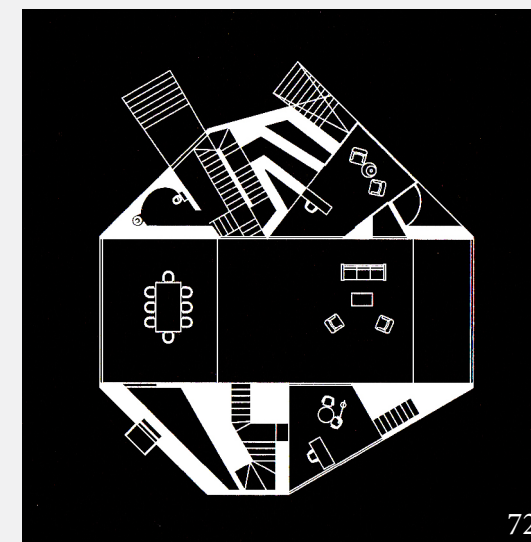


70.

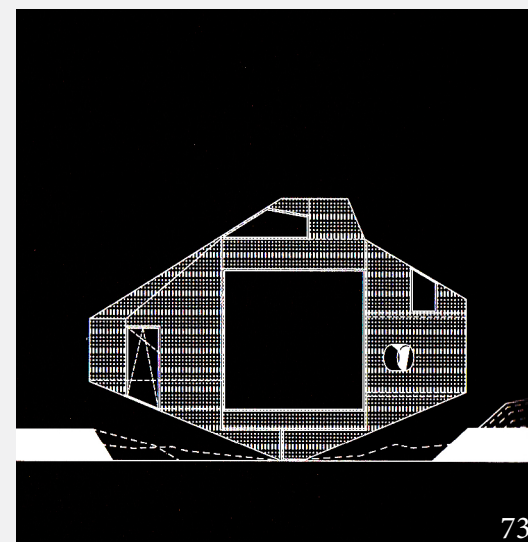
Imagens 67 a 70: Desenhos técnicos da Casa da Música. Planta do 5º piso (67); Planta do 4º piso (68); Perfil orientado a ponte (69); Planta do 1º piso (70).



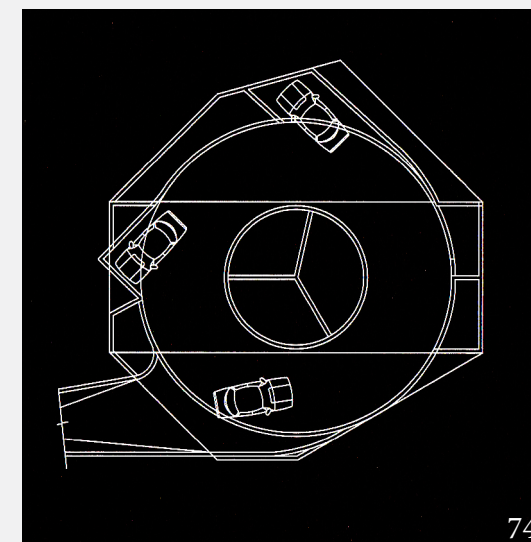
71.



72.



73.



74.

Imagens 71 a 74: Desenhos técnicos de estudo para a Casa Y2K. Piso superior, onde se desenvolvem os espaços privados e individualizados (71); Piso intermédio, interetacdo por um grande espaço escavado central, de uso coletivo (72); Estudo de alçado (73); Piso inferior, garagem (74).

Outro fator que reforça estas três questões é a forma do edifício, que, em conjunto com a sua implantação centralizada, torna-o uma verdadeira escultura. Este facto aproxima a Casa da Música à *She Changes*, de Echelman, no sentido em que, graças ao seu destaque formal e de implantação, é um verdadeiro ponto de orientação na cidade. Formalmente, o edifício facetado lembra um meteorito que, com o impacto da sua queda, faz levantar as ondas resultantes no espaço público criado, umas definindo espaços e cobrindo passagens pedonais, outras albergando espaços comerciais ou formando entradas para o estacionamento subterrâneo.

Apesar da sua irregularidade e estranheza comparativamente às formas da envolvente, a sua escala é adaptada, tanto a do objeto, como a dos seus vãos. Os materiais utilizados são discretos no contexto – betão branco, vidro, metal – e conjugam-se bem na caracterização do objeto enquanto monólito escavado. A orientação e alinhamentos são regulados pela envolvente.

Há, no entanto, um dado importante a ter em conta ao considerar a relação desta arquitetura com o contexto: o projeto da Casa da Música é a adaptação dum outro projeto anterior, pensado para um programa e contexto completamente diferentes. Este dizia respeito a uma moradia, para um amplo lote nos subúrbios de Roterdão, que nunca chegou a construir-se. Apesar das adaptações feitas ao contexto portuense, a forma do edifício manteve-se similar, bem como a organização espacial interior. O que na moradia era um espaço central coletivo, onde a família se reunia, e à volta do qual se organizavam todos os compartimentos individuais de modo a garantirem a privacidade individual de cada elemento familiar, na Casa da Música, corresponde ao auditório principal, rodeado por todas as salas menores, garantindo a individualidade prática de cada uma, porém, mantendo relações visuais entre si.

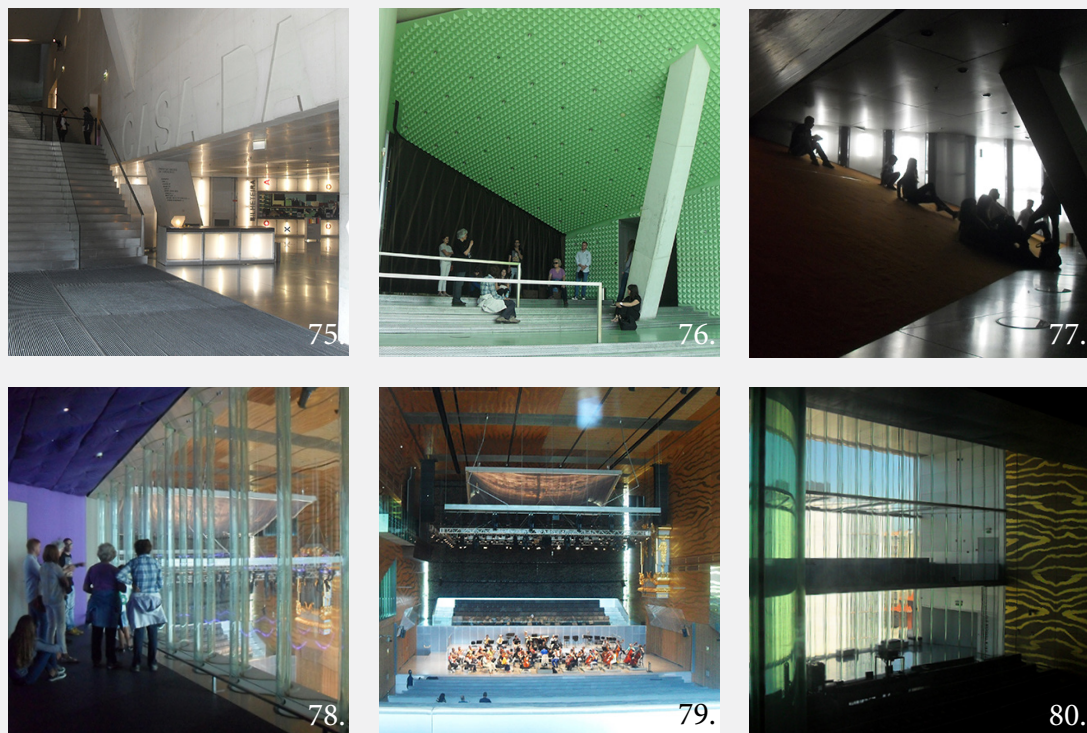
A grande polémica sobre a relação deste edifício escultural com o contexto divide-se em duas posições: por um lado, a Casa da Música é um edifício de exceção, pelo que se justifica o contraste que cria com a envolvente; por outro, tal contraste pode ser tido como um problema de descontextualização, servindo o facto da adaptação de um projeto anterior, pensado para circunstâncias completamente diferentes, de argumento a esta visão. No entanto, relembre-se que foram feitas alterações neste, de modo a que o edifício se adaptasse ao contexto.

Ora, a questão não residirá, neste caso, no modo como foi pensado o edifício – apesar de ser importante ao seu entendimento – mas na relação real que o objeto cria com o contexto que o recebe, que, neste caso, é de ser o centro das atenções. É claramente um edifício de

protagonismo na paisagem, não havendo grande preocupação em salientar características do contexto que existia antes da sua construção. A questão, portanto, não deve centrar-se na sua forma recortada, mas no modo como se relaciona com a envolvente, que é como uma escultura monumental faz. Por esta razão, torna-se um pouco irónico Rem Koolhaas afirmar na memória descritiva que se pretende um edifício “sólido e credível numa era de demasiados ícones”, quando este se comporta com tal carga simbólica – escultórica, urbana e figurativa. Não obstante, é inegável que tenha alcançado a vinculação da importância de uma das maiores fundações culturais da cidade e a revitalização da zona da Boavista.

Se exteriormente a Casa da Música suscita já curiosidade a cada face observada, no seu interior o fascínio é constante. Em volta do auditório principal, localizado no coração da casa, desenvolve-se um percurso público contínuo, que nos leva a deambular numa incessante descoberta de novos espaços, experienciando uma verdadeira “aventura arquitetónica”. Este percurso, que liga todos os espaços performativos, culturais e sociais da casa, é marcado pelas tonalidades do betão e do metal. Por sua vez, todos os compartimentos do programa diferem nas suas tonalidades coloridas, caracterizando-se individualmente através de revestimentos e padrões distintos (64-69). Estas caracterizações variam consoante as necessidades acústicas e simbólicas de cada espaço, e foram pensadas e realizadas em colaborações quer com engenheiros de acústica, quer com artistas plásticos.

Além do revestimento de superfícies – que formam texturas e padrões através do tratamento acústico nos auditórios e salas de ensaio; de reinterpretações da azulejaria tipicamente portuense presentes nas salas de uso social ou da talha dourada no auditório principal; ou da aplicação de materiais têxteis nos espaços educativos ou no restaurante – também os equipamentos requeridos a cada espaço contribuem para esta caracterização – como é o caso da canópia (concha acústica sobre o palco) ou da “cortina escultórica” presentes no auditório principal; das cadeiras criadas para as condições acústicas específicas do mesmo espaço; ou aquelas da sala 2, de *design* de renome português, que invocam a nacionalidade da casa; ou ainda das peças de mobiliário antigo, remetentes à cultura portuguesa, distribuídas pelos espaços nobres. Complementando este convívio entre artes, inova-se ainda no acabamento e aplicação de alguns materiais, como o vidro ondulado das janelas direcionadas para o

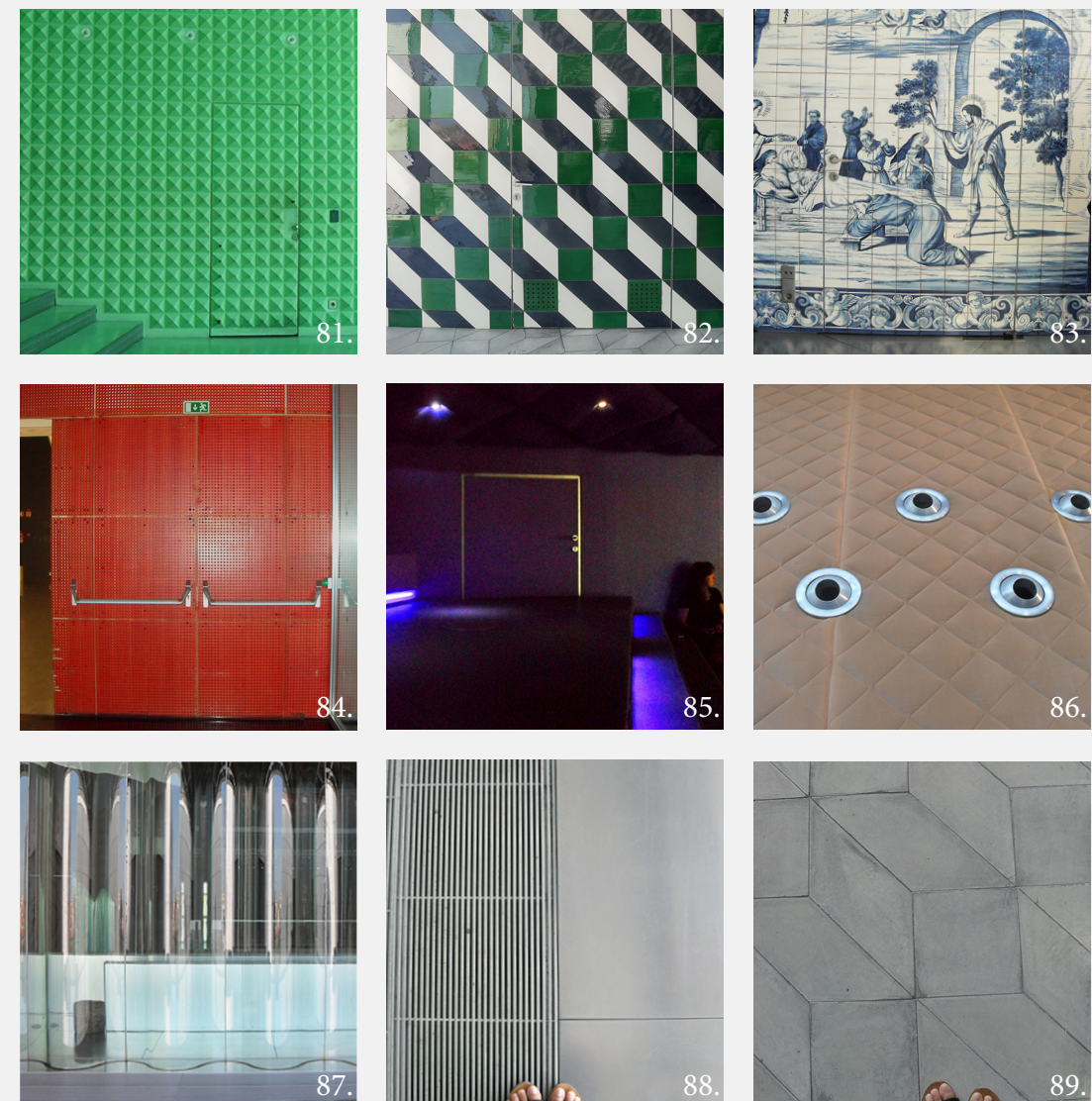


Espacialidade e materiais

Innovative use of materials and colour throughout was another imperative: as well as the unique curtain-like glass walls at either end of the Grand Auditorium, the walls are clad in plywood with enlarged wood patterns embossed in gold, giving a dramatic jolt in perspective; the VIP area has hand-painted tiles picturing a traditional pastoral scene, while the roof terrace is patterned with geometric black and white tiles; floors in public areas are sometimes paved in aluminium.

There is deliberately no large central foyer; instead, a continuous public route connects the spaces around the Grand Auditorium by means of stairs, platforms and escalators. The building becomes an architectural adventure.²

² CASA DA MUSICA, PORTUGAL, PORTO, 2005. In: OMA (Office for Metropolitan Architecture). 2015. Disponível em <<http://www.oma.eu/projects/2005/casa-da-musica/>>. Acesso em: 30 ago. 2015.



Imagens 75 a 80: Espaços interiores. Recepção (75); Cibernúsica (76); Sala Laranja (77); Sala Roxa (78); Sala Suggia (79); Relação entre a Sala Suggia, o Foyer Poente e o exterior (80).

Imagens 81 a 89: Amostra de alguns dos vários materiais utilizados na caracterização dos espaços interiores. Cibernúsica (81); Sala Renascença (82 e 89); Sala VIP (83); antecâmara à Sala 2 (84); Sala Roxa (85); Restaurante (86); Foyer Poente (87 e 88).

auditório central¹²⁵ e a conjugação da luz artificial com as placas modulares de metal perfurado ao longo dos espaços de circulação.

À “aventura arquitetónica” é ainda acrescentada a ligação visual entre espaços através da abertura de vãos por trás de painéis metálicos perfurados, nas áreas de distribuição, e de grandes envidraçados, entre auditórios, salas educativas e de ensaio. Este fator salienta o caráter performativo associado ao edifício, uma vez que se torna possível espreitar o que se passa no auditório ou numa sala de ensaio, não estando lá dentro. Porém, o som não se propaga para além das paredes que conformam o espaço em que sucede, uma vez que a tecnologia acústica aplicada na Casa da Música é, reconhecidamente, de excelência, quer neste controle entre espaços, quer na qualidade acústica dentro deles.

A relação visual entre divisões interiores mostra-se muito mais intencional do que na relação com o exterior. As fenestraçãoes, que acabam por ter uma maior importância enquanto fontes de luz, viram-se, sem grandes enquadramentos, sobre a malha urbana envolvente, sendo por vezes panorâmicas, ou contra as fachadas dos quarteirões. Aliás, note-se que, em todos os desenhos técnicos de arquitetura do edifício, apenas a planta de coberturas contém envolvente, questão que vem reforçar um certo alheamento, já comentado, na relação com o contexto urbano.

Espacialmente, de um modo geral, apesar dos diferentes ângulos que os planos conformadores de determinados espaços possam tomar e de, em alguns casos, ser mesmo impraticável à dimensão dos movimentos de uma pessoa adulta, este fator não se apresenta como obstáculo na praticabilidade do edifício, nem é uma questão que ressalte enquanto o percorremos (66).

Programaticamente, apesar de todos os espaços terem um propósito inquirido pelo programa inicial, estando, por isso, equipados para funções específicas – quer tecnológicas, de equipamento, ou dimensão – têm um grande caráter de polivalência, sendo possível realizar eventos sociais em salas com grande capacidade tecnológica e acústica, ou exposições em espaços de circulação, com vista para a Sala Suggia, por exemplo. O caso mais extremo desta flexibilidade é a Sala 2, em que estruturas de palco, cadeiras, luzes, sistema sonoro, mesas de controlo, tudo pode ser deslocado ou removido. Por vezes, o espetáculo é trazido para o exterior, dando também uso performativo ao palco que é a praça criada com a intervenção, convidando a cidade a viver da cultura e da arte que a fundação propõe.

¹²⁵ A sua ondulação garante um melhor funcionamento acústico.

Sintetizando as relações que a Casa da Música estabelece com as Artes Plásticas, estas são de integração, na própria forma arquitetónica, e de colaboração, na caracterização e equipamento dos vários espaços interiores. Considerando-a na sua totalidade, pode ser aclamada um verdadeiro híbrido, sendo que, como objeto, relaciona-se como uma escultura com o seu contexto, a qual é pousada no centro da praça, pronta a ser observada formalmente; já no seu interior é revelada toda uma complexidade arquitetónica, de fascinante sucessão de espaços, momentos e experiências, ao serviço dos quais colaboram outras artes. Se, exteriormente, o arquiteto acaba por ser “omnipotente”, fundindo arquitetura com escultura – ou acabando por fazer apenas escultura – já o seu interior é enriquecido com as várias colaborações entre artistas. Não obstante, não pode ser ignorado um certo autismo na relação com o contexto urbano e histórico onde se insere.

	Objeto	Relação com o contexto	Espacialidade (interior)	Programa (função)	Integração ou convivência das artes
She Changes	Instalação. Rede vermelha de grande dimensão suspensa por estrutura metálica.	Marco urbano. Colmatar impacto negativo criado pela Disparidade escalar dos edifícios pré-existentes.	Transforma e influencia o espaço sob si.	Não tem.	Convivência.
Palácio	Instalação. Estrutura metálica pintada com instalação de iluminação.	Resolver vazio urbano. Desenhar entrada para o Porto Palácio Hotel.	Conforma um espaço no interior da estrutura que, no entanto, é exterior. É a entrada do hotel.	Não tem.	Convivência.
Burgo	Dois edifícios e uma escultura. Dois volumes cuja aparência é de um empilhamento de peças pré-fabricadas. Escultura de Ângelo de Sousa.	Transição entre duas morfologias urbanas no mesmo arruamento. Criação de uma regra.	Regrada, modular. Leitura exterior da fachada passa também para o seu interior, influenciando a exposição solar e o enquadramento de vistas.	Edifícios de escritórios e comércio.	Integração e convivência.
Casa da Música	Edifício. Monólito em betão branco (lembra meteorito)	Edifício de exceção.	“Aventura arquitetónica”.	Casa de espetáculos.	Integração e convivência.

7. Uma Reflexão sobre a Beleza da Híbridez na Arquitetura

Como vimos no terceiro capítulo da primeira parte, relativo à definição de Arquitetura, grandes esculturas são consideradas autênticas obras de arquitetura ou, como aclama Zevi, “elementos arquitetónicos sem cavidade interna”, uma vez que influenciam a conformação do espaço urbanístico. Assim, uma vez humanizada a paisagem, composta por um artista, entra de pleno direito na arquitetura e na sua história. Posto isto, podemos admitir que ambas as esculturas estudadas, *She Changes* e *Palácio*, são arquitetura. No entanto, assumi-las a ambas como elementos arquitetónicos sem cavidade interna, não será correto. Tanto uma como a outra contêm espaço interno. Sobre a *Anémone*, apesar do seu espaço interno não ser praticável, a relação e interação espacial que cria à sua volta, e por baixo de si é bem mais intencional, num sentido espacial, do que uma fonte ou um obelisco. No caso do *Palácio*, a obra tem espaço interno, o qual caracteriza, e é praticável.

Podíamos, mesmo assim, insistir na sua distinção da arquitetura afirmando que estas esculturas não têm função. Na verdade, pode criar-se aqui um equívoco. De facto, estas esculturas não contêm um propósito funcional – não têm programa, não abrigam, não têm instalações técnicas, etc. - no entanto, contêm uma função no espaço urbano e que corresponde à categoria a que chamamos de “relação com o contexto”. A *She Changes* tem a função de ser um marco urbano, de grande escala, enquanto o *Palácio* tem a função urbana de colmatar um vazio urbano existente na Avenida da Boavista, ao mesmo tempo que define a entrada para o Porto Palácio Hotel. Deste modo, aproximando-se estas esculturas da fenomenologia arquitetónica, também alcançam a beleza da arquitetura.

O segundo ponto, referente ao mesmo capítulo, recai sobre o facto de existir uma consonância linguística entre a pintura, a escultura e a arquitetura, demonstrada pelas afinidades que as interligam, e, no entanto, o perigo de postular a identidade da fenomenologia das artes, que significa contentarmo-nos com o que lhes é comum, renunciando a penetrar no processo específico do fazer e do compreender arquitetura. Neste sentido, focamo-nos nos dois edifícios que estudámos e naquilo a que chamámos “integração das artes”, isto é, a influência das artes plásticas no seu desenho morfológico. Sobre os edifícios do Empreendimento Burgo, vimos já que, apesar da abstração compositiva das suas fachadas, estas caracterizam fortemente o espaço interior e a sua relação com o exterior. Deste modo, tirando partido de uma afinidade com a escultura minimalista, torna o espaço e a própria obra, no seu todo, mais ambíguos, intrigantes, contribuindo, assim, a referência às artes plásticas para a beleza da arquitetura. Por sua vez, a Casa da Música, independentemente da adequação da sua forma facetada e remissiva a um meteorito, desliga-se da envolvente, não criando grandes relações entre o espaço interior e o exterior. Neste sentido, reduz-se exteriormente à condição de escultura e afasta-se, por isso, da beleza arquitetónica.

Posto isto, podemos concluir que os edifícios híbridos, ao aproximarem-se da fenomenologia da escultura¹²⁶, afastam-se da arquitetónica e, conseqüentemente, da verdadeira beleza arquitetónica. Por sua vez, as esculturas híbridas, aproximam-se da fenomenologia arquitetónica e da sua beleza.

Neste sentido, atente-se no único ponto que, assumidamente desde o início, não é comum na análise aprofundada das quatro obras: às esculturas questionámos o seu significado e, por sua vez, aos edifícios, a relação que estabelecem com as artes plásticas – se de integração ou convivência. Sobre este procedimento, fazemos uma essencial observação: naturalmente, quando estamos perante uma escultura, tentamos decifrar o seu significado, isto é, associamos-lhe imediatamente um significado metafórico. O mesmo não acontece quando nos defrontamos com uma obra de arquitetura, sendo que, aqui, perguntamos primeiro *o que é, para que serve* ou *que programa alberga*. Os possíveis detalhes significantes virão depois. Assim, para a Arquitetura, está primeiro o significado programático, funcional.

¹²⁶ Estamos aqui a considerar a definição de escultura, enquanto arte figurativa, de Zevi: «A escultura não só representa as quatro dimensões no plano e no volume mas valoriza o movimento do observador que anda à sua volta, pois a sua leitura exige vários pontos de vista. (...) Mas o fenómeno do espaço interno é substancialmente original [à arquitetura]: as cavidades, os vazios arquitectónicos, são indefiníveis no âmbito das quatro dimensões da pintura e da escultura e portanto da espacialidade figurativa.» (ZEVI, 1996: 56)

Nesta linha de pensamento, Eduardo Souto de Moura, afirma publicamente que a Arquitetura não é Poética, mas algo que se faz com poética¹²⁷, e frisa constantemente a sua função social¹²⁸. Peter Zumthor, em *Atmosferas*, depõe que a Arquitetura não é nenhuma das Belas Artes, destacando a utilização como, provavelmente, a sua tarefa mais nobre. Para terminar, o arquiteto contemporâneo José Capela, no artigo *Arquitectura pela Architectura (Lacaton et Vassal: Mode d’Emploi)*, afirma:

«A arquitectura é feita para que nela aconteçam coisas, e não para que seja ela o acontecimento. É essa a sua especificidade enquanto prática artística. (...) A desvalorização «conceptualista» do objecto (um programa estético) e a valorização do uso (um programa ético) são uma e a mesma coisa. *Arquitectura*.»¹²⁹

¹²⁷ Afirmção feita na primeira sessão do ciclo de conferências AAI (Arquitectura, Arte e Imagem), realizada no Porto, a 16 de Julho de 2015.

¹²⁸ Como, por exemplo, no ciclo de conferências SOS (Speeches on Space) realizado no Porto, a 18 de Maio de 2014.

¹²⁹ ARQUITECTURA PELA ARQUITECTURA (LACATON ET VASSAL: MODE D’EMPLOI). In: Revista Punkto. Porto: 2015. Disponível em: <http://www.revistapunkto.com/2015/02/arquitectura-pela-arquitectura-lacaton_4.html>. Acesso em: 25 out. 2015.

Conclusão

A Arquitetura é uma Arte e tal facto justifica a existência da presente tese, pois, não sendo uma ciência exata, clara e rigorosa, ou mero apetrecho, mas antes poética, sensorial e subjetiva, questionam-se os seus valores e meios de expressão. Enquanto arte, produz o belo, isto é, possui um significado nela intrínseco que resplandece através da obra. A beleza não reside no objeto em si, físico, mas no modo como o significado nos é transmitido, como nos toca. Arte – e Arquitetura, portanto – é alegoria, símbolo e obriga-nos a livrar-nos do nosso próprio sistema de hábitos para a entendermos. O significado da obra só é entendido na sua totalidade através da sua percepção sensorial. A obra vale por si, não havendo melhor meio do que ela própria para a compreender.

Neste sentido, para apreciar a arquitetura e refletir sobre ela, é necessário entender a sua entidade fenomenológica, ou seja, o meio em que se desenvolve. A Arquitetura é a arte do espaço. Este é, portanto, o seu meio artístico. O não entendimento desta questão pode levar a que não saibamos interpretar a Arquitetura e, muito menos, criá-la. Neste sentido, a procura da sua essência através da numeração e da categorização da Arquitetura não se mostra capaz de a definir e é, conseqüentemente, igualmente ineficaz no entendimento das suas afinidades com as restantes artes. Não obstante, as várias categorizações em que é inserida, apontam várias das suas características, não sendo nenhuma delas definidora exclusiva da Arquitetura, constituindo antes um conjunto de características desta arte.

Sendo a arte do espaço, é em torno dele que todos os fenómenos ditados pelas categorizações e outras interpretações simbolistas, culturais, linguísticas, funcionalistas e tec-

nicistas, encontram a sua convergência, formando um sistema. Contendo muitas afinidades com a Pintura e a Escultura, distingue-se pelo fenómeno da modulação do espaço, que é substancialmente original, uma vez que os vazios arquitetónicos são indefiníveis no âmbito das quatro dimensões da pintura e da escultura, portanto, da espacialidade figurativa.

Uma vez compreendida a sua fenomenologia, torna-se possível entender a sua beleza. A beleza arquitetónica não é, pois, percecionada apenas através da visualização das suas formas construídas, envolvendo antes um conteúdo emocional sentido na experiência dos espaços, na caracterização de cada um, na relação e sucessão entre eles, sentidas ao passo do movimento de cada um. Aproxima-se, neste sentido, à beleza da música que, não se concentrando na forma, reside em deixarmo-nos levar por cada som, e na transição e resposta aos que se desenrolam na composição musical. Pode ser compreendida com a inteligência, mas só algumas obras conseguem uma tal beleza, uma totalidade cósmica, uma atmosfera capaz de nos comover. Toda esta percepção do espaço é estimulada através dos elementos reais que, tirando partido das várias materialidades, provocam diferentes sensorialidades. A Arquitetura só será, por isso, interpretada na sua profundidade durante a experiência viva do momento, da magia do real, a magia arquitetónica.

Uma obra de arte, sendo bela, contém um significado. Na consideração da beleza arquitetónica, existem fatores essenciais a qualquer intervenção. Uma delas é a função, que nunca, na apreciação da beleza da arquitetura, deve ser posta de lado. É, aliás, um preliminar vital para a experiência do espaço e da forma, e deverá gerar as suas características observáveis e ser delas expressão. Intrínseca à essência arquitetónica, a tarefa mais nobre desta arte é precisamente a de ser utilizável. Outro fator que define a coerência e beleza da arquitetura é a sua relação com o contexto. A Arquitetura intervém no físico e no psíquico de uma paisagem e tem por isso importância histórica. Pode haver uma tendência de apreciar as obras de exceção como de uma beleza arrebatadora, mas é preciso lembrar que, para ser excecional, necessita da harmonia contextual em que se insere. É nesta relação, entre regra e exceções, que se atinge a beleza, não nos limitando à apreciação de uma célula desligada do contexto, mas na leitura do todo que é a paisagem. E quando no conjunto entre edifício e paisagem não se distingue onde acaba a arquitetura e começa paisagismo ou o urbanismo, ou onde acaba a escultura ou a pintura e começa a arquitetura, estamos perante verdadeiros organismos arquitetónicos, de uma naturalidade e coerência inquestionáveis. Neste sentido, o tempo, tal como sobre os seres vivos e nas naturezas mortas, é incisivo na expressão do conjunto, podendo jogar a favor da arquitetura e da paisagem, maturando a sua expressão,

ou denunciando a desintegração da obra na paisagem. Finalmente, a forma, geradora de todas estas relações, é o resultado do conjunto dos procedimentos tomados no que diz respeito à contextualização, à utilidade e às sensações espaciais. Pode referenciar-se na natureza, em ferramentas do quotidiano, nas artes, sendo o seu objetivo último o belo.

Uma vez entendida a fenomenologia e a beleza da Arquitetura, torna-se possível refletir sobre a hibridez entre a arquitetura e a escultura. Primeiro, estipulamos que grandes esculturas – ou elementos arquitetónicos sem cavidade interior (admitido o espaço interior como próprio da arquitetura) – são consideradas arquitetura, uma vez que influenciam a conformação do espaço urbanístico. No entanto, existem esculturas com espaço interior e, apesar de não lhes ser aplicado um programa, trabalham artisticamente o espaço e podem ainda desempenhar importantes papéis na conformação do espaço urbano. São verdadeiras obras híbridas, em que a distinção entre arquitetura e escultura se torna muito ténue. Por outro lado, apesar das afinidades artísticas entre a Pintura, a Escultura e a Arquitetura, insistir naquilo que lhes é comum na sua identidade fenomenológica enquanto artes é, no compreender e no fazer arquitetura, renunciar ao processo que lhe é específico, onde reside a verdadeira beleza arquitetónica. Assim, sobre os híbridos podemos então concluir que os edifícios que se aproximam fenomenologicamente da escultura, afastam-se da beleza arquitetónica, e, por seu turno, as esculturas híbridas quanto mais se aproximam da fenomenologia arquitetónica, mais atingem a beleza desta.

Por fim, refletindo sobre o significado das obras de escultura e de arquitetura, pode-se estabelecer uma outra especificidade que distingue a Arquitetura das restantes artes: os seus temas de desenho dirão respeito – quando arquitetonicamente bela – ao contexto, à função e à experiência espacial do habitante, não sendo, por isso, *o acontecimento*, mas *onde acontecem coisas*. Assim, enquanto prática artística, a Arquitetura será a desvalorização concetualista do objeto pelo objeto e a valorização do uso no desenho desse mesmo objeto.

Admitindo-se a grande subjetividade do tema, dadas as características qualitativas da arte, não fechadas, universais ou matemáticas, geraram-se aqui, naturalmente, as maiores dificuldades do trabalho. De facto, o receio de acabar a dissertação numa abordagem tão abstrata quanto começou – de inquietações, de perguntas sobre perguntas – foi uma constante ao longo de grande parte do trabalho. No entanto, entre reflexões teóricas, quase abstratas, e a sua aplicação sobre as considerações das obras estudadas, acreditamos ter sintetizado ferramentas para a interpretação de obras, tanto de arquitetura como de escultura, capazes

de influenciar a tomada de decisões na prática projetual, que se adivinha já no mundo profissional. No fundo, espera-se que o presente trabalho seja uma inspiração fundamentada para que, de modo crítico e criativo, se faça bela Arquitetura.

Bibliografia

ARCHER, Michael. (2001). *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo, Martins Fontes.

BENEVOLO, Leonardo. (1997). *O Último Capítulo da Architectura Moderna*. Lisboa: Edições 70.

BATTIN, Margaret, FISHER, John, MOORE, Ronald, SILVERS, Anita. (1989). *Puzzles About Art: An Aesthetics Casebook*. Nova Iorque: St. Martin’s Press.

BARTHES, Roland. (2007). *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva.

BAYER, Raymond. (1979). *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa.

ECO, Umberto. (2005). *História da Beleza*. Lisboa: Difel.

GOODMAN, Nelson. (2006) *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa: Gradiva.

HARRISON, Charles, WOOD, Paul. (1993). *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. S/l: Wiley-Blackwell.

HEIDEGGER, Martin. (1991). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.

KANDINSKY, Wassily. (1996). *Ponto, Linha, Plano. Contribuição para a Análise dos Elementos Pictu-rais*. Lisboa: Edições 70. Arte & Comunicação.

LEPRUN, Sylviane. (1991). *Maneiras de Instalações*. Porto Alegre: Porto Arte.

MELUCCI, Alberto. (2001). *O Jogo do eu: A mudança de si em uma Sociedade Global*. Lisboa: Feltri-nelli.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

MONTANER. Josep Maria. (2001). *A Modernidade Superada: Architectura, Arte e Pensamento do Século XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

PIGNATARI, Décio. (1981) *Semiótica da Arte e da Architectura*. São Paulo: Cultrix.

PORTUGHESI, Paolo. (1999). *Depois da Architectura Moderna*. Lisboa: Edições 70.

SCRUTON, Roger. (1983) *Estética da Architectura*. Lisboa: Edições 70.

SCRUTON, Roger. (2009). *Beleza*. Lisboa: Guerra e Paz.

SCRUTON, Roger. (2014). *How to be a Conservative*. London: Bloomsbury.

RUSKIN, John. (1849). *The Seven Lamps of Architecture*. Nova Iorque: s/e.

SCHULZ, Christian Norberg-. (2000). *Architecture: Presence, Language, Place*. Milão: Skira.

SIZA, Álvaro. (2009). *01 Textos*. Porto: Civilização.

TAFURI, Manfredo. (1988) *Teorias e História da Architectura*. Lisboa: Presença.

TÁVORA, Fernando. (2012). *Diário de Bordo*. Porto: Associação Casa da Architectura.

Universidade do Porto, Faculdade de Architectura. (2008). Guia de Estudante da Faculdade de Architectura da Universidade do Porto Ano lectivo de 2007-2008.

VENTURI, Robert. (1977). *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Muse-um of Modern Art.

VENTURI, Robert, IZENOUR, Steven, BROWNING, Denise Scott. (1978). *Aprendiendo de Las*

Vegas el Simbolismo Olvidado de la Forma Architectónica. Barcelona: Gustavo Gili

WITTGENSTEIN, Ludwig. (1993) *Aulas e Conversas sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa*. Lisboa: Cotovia.

WOLFFLIN, Heinrich. (2000). *Conceitos Fundamentais da História da Arte: o Problema da Evolução dos Estilos na Arte Mais Recente*. São Paulo: Martins Fontes.

ZEVI, Bruno. (1996). *Architectura in Nuce: uma Definição de Architectura*. Lisboa: Edições 70.

ZEVI, Bruno. (1996). *Saber Ver a Architectura*. São Paulo: Martins Fontes.

ZEVI, Bruno. (2002). *A Linguagem Moderna da Architectura: Guia ao Código Anticlássico*. Lisboa: Edições 70.

ZUMTHOR, Peter. (2006). *Atmosferas: Entornos arquitectónicos - As coisas que me rodeiam*. Barcelo-na: Gustavo Gili.

Provas finais consultadas

ATALAIA, Tiago José. (2010). *O Potencial Artístico da Architectura e a Apropriação pelo Espaço Pú-blico*. Porto: FAUP.

CAMPOS, Luís Pedro . (2012). *Sistemas e Processos Naturais: Variação, Mutação e Evolução na Archi-tectura e Arte dos Últimos Cinquenta Anos*. Porto: FAUP.

FILIPE, Diogo Filipe. (2009). *Architectura = arte utilitas?* Porto: FAUP.

FRUTUOSO, Paulo Rui. (2002). *O Silêncio: Analogias entre Architectura e Escultura do Mínimo*. Porto: FAUP.

KENDALL, Ricardo. (2008). *Architectura & Arte Contemporânea: da Representação à Interdisciplina-ridade*. Porto: FAUP.

LIMAS, Maria Helena. (2001). *Reciprocidades: Arte, Architectura*. Porto: FAUP.

OLIVEIRA, Joana Catarina. (2012). *O Museu Contemporâneo: Processos de Transformação de um Equipamento Urbano*. Porto: FAUP.

RITO, Marta Daniela. (2014). *Architectura como Suporte para Uma Outra Representação*. Porto: FAUP.

RODRIGUES, Miguel Verdasca. (2012). *Forma e imagem na Architectura Soviética, de 1910 a 1991: da Revolução à Queda do Muro*. Porto: FAUP.

SANTOS, Diana Patrícia . (2010). *Poéticas Contemporâneas: Architectura e Arte. A Experiência dos Pavilhões da Serpentine Gallery*. Porto: FAUP.

SANTOS, Maria Sofia. (2006). *Architectura em Exposição: os Museus da Arte Contemporânea*. Porto: FAUP.

ZAMITH, Maria Benedita. (2000). *A Posição Relativa da Architectura como Arte*. Porto: FAUP.

YONG, Ye Xuan. (2003). *Um Corpo em Movimento: Cumplicidades entre a Arte e a Architectura*. Porto: FAUP.

Artigos

MATOS, Mariana. (2014). *Between Architecture and Plastic Arts. Livro de Resumos IJUP’14*, 630.

HOW DO WE SEE KNOW REAL ART WHEN WE SEE IT?. In: Catholic Education Resource Center. 2015. Disponível em: <<http://www.catholiceducation.org/en/culture/art/how-do-we-know-real-art-when-we-see-it.html>>.

THE STRANGELY ENDURING POWER OF KITSCH. In: Catholic Education Resource Center. 2015. Disponível em: <<http://www.catholiceducation.org/en/culture/art/the-strangely-enduring-power-of-kitsch.html>>.

HOW MODERN ART BECAME TRAPPED BY ITS URGE TO SHOCK. In: Catholic Education Resource Center. 2015. Disponível em: <<http://www.catholiceducation.org/en/culture/art/how-modern-art-became-trapped-by-its-urge-to-shock.html>>.

INSTALAÇÃO: CAMPO DE RELAÇÕES. 2004. Disponível em: <<http://www.comum.com/elai-netedesco/pdfs/instalacao.pdf>>.

Dicionários e Enciclopédias

COSTA, J. Almeida; MELO, A. Sampaio. (1992). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja. (2010). *Imagens eloquentes : arte europeia dos séculos XVIII-XX*. Moura : Museu Municipal.

Fundação Calouste Gulbenkian. (2005). *História da Arte*. Lisboa: s/e.

JANSON, Horst Waldemar. (2005). *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LEGRAND, Gérard. (2002). *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Edições 70.

MACHADO, José Pedro. (1989). *Dicionário etimológico da língua portuguesa com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa: Livros Horizonte.

PINTO, Ana Lídia, MEIRELES, Fernanda, CAMBOTAS, Manuela Cernadas. (2006). *História da arte ocidental e portuguesa, das origens ao final do século XX*. Porto: Porto Editora.

RODRIGUES, Maria João Madeira; SOUSA, Pedro Fialho de; BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira;. (1990). *Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura*. Coimbra: Quimera.

SILVA, António de Moraes. (1980). *Novo Dicionário compacto da Língua Portuguesa*. Lisboa: Horizonte. 270.

Filmografia

LEITÃO, Abílio, MELO, Alexandre. (2012). *Pedro Cabrita Reis*, RTP.

SEABRA, Augusto, TERESA, Villaverde. (2004). *A Favor da Claridade*.

Eventos

E.A.S.A. (*European Architecture Students Assembly*) 2013, Zuzemberg, Eslovénia.

SOS (Speeches on Space), 2014, Porto, Portugal.

Fórum do Futuro, 2015, Porto. Portugal.

AAI (Arte, Arquitectura e Imagem), 2015, Porto, Portugal.

Light Show, 2013, Londres, Inglaterra.

Open House Porto, 2015, Porto, Portugal.

SENSING SPACES: ARCHITECTURE REIMAGINED. In: ROYAL ACADEMY OF ARTS. 2015.

Disponível em <<https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/sensing-spaces>>. Acesso em 15 set. 2015.

Casos de Estudo:

Casa da Música

Fundação Casa da Música. (2008). *Casa da Música*. 2ª Edição. Porto: Amorim.

KOOLHAAS, Rem. (2004). *Casa da Música*. S/l: Arup.

<http://www.casadamusica.com>

CASA DA MUSICA, PORTUGAL, PORTO, 2005. In: OMA (Office for Metropolitan Architecture). 2015. Disponível em <<http://www.oma.eu/projects/2005/casa-da-musica/>>.

CASA DA MÚSICA / OMA. In: ArchDaily. 2008-2015. Disponível em: <<http://www.archdaily.com/619294/casa-da-musica-oma>>.

Palácio

PINHARANDA, João Lima. (2006). *Pedro Cabrita Reis: Todas as Obras*. S. Mamede do Coronado: Bial.

Museu Municipal de Tavira. (2008). *Pedro Cabrita Reis: Coleções Privadas*. Tavira.

Fundação de Serralves. (1999). *Pedro Cabrita Reis*. Porto: Charta.

ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO. In: SERRALVES. Porto: Fundação de Serralves, 2015. Disponível em: <http://www.serralves.pt/documentos/DossiersPedagogicosSE/1308_2EDArteNoEspac%C2%A6%C2%BAoPu%C2%A6%C3%BCblico_v1.pdf>.

A FIVE-STAR LIGHT SCULPTURE, PORTO. In: Articles Database. 2009. Disponível em: <<http://mind-data.pt/2009/07/five-star-light-sculpture-porto-palacio.html>>.

Burgo

DAVID, Ana; GRANDE, Nuno. (2008). *Eduardo Souto de Moura 2008*. Lisboa: Caleidoscopio.

Trevi Flash Art Museum. (1995). *Architettura Portoghese Opere Recenti di Gonçalo Byrne, Carrilho da Graça, Souto de Moura*. Trevi: Giancarlo Politi.

Associação de Estudantes da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. (1992). *Unidade*. nº 3. Porto.

2G, Revista Internacional de Arquitectura. (1998). *Eduardo Souto de Moura - Obra Recente*. nº. 5. Barcelona: Gustavo Gili, SA.

Lotus. (1994). *Lotus International. Rivista Trimestrale di Architettura*. nº. 82. Milão: Electa.

<http://2015.openhouseporto.com/>

She Changes

www.echelman.com

JANET ECHELMAN, 2015. In: *ENCYCLOPEDIA OF ART*. 2015. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Janet_Echelman.

Créditos Fotográficos

Mosaico 1

Vitrahaus, Herzog & de Meuron: *in*

<http://www.archdaily.com/50533/vitrahaus-herzog-de-meuron/5014b8d428ba0d5828000025-vitrahaus-herzog-de-meuron-photo>

Green Light Corridor, Bruce Nauman: *in*

<http://media3.washingtonpost.com/wp-srv/photo/gallery/101014/GAL-10Oct14-6052/media/PHO-10Oct14-260080.jpg>

Bridging Teahouse, Fernando Romero: *in*

<http://msalx.casa.abril.com.br/2012/09/26/1443/fernando-romero-boomriopreto-design-01.jpeg?1354028661>

Espiral, Richard Serra: *in*

https://esarqtaller.files.wordpress.com/2009/01/richard_serra_04.jpg?w=450&h=297

Museu Somaya, Fernando Romero (polvo) *in*

<http://kasparov2014.com/wp-content/uploads/2014/04/mexico-d1-museo-soumaya.jpg>

Concrete Boxes, Donald Judd: *in*

<http://burnaway.org/wp-content/uploads/2012/09/Juddconcrete.jpg>

Holocaust Memorial, Peter Eisenman: *in*

<http://static.guim.co.uk/sys-images/Travel/Pix/pictures/2011/8/11/1313081227458/Holocaust-Memorial-in-Tie-007.jpg>

A room for a poet, Pedro Cabrita Reis: *in*

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/23/6f/50/236f50daba2bdcc82d5e718f76b8bfa1.jpg>

Edifício residencial, Darmstadt, Alemanha, Friedensreich Hundertwasser: *in*

http://blogs.dctc.edu/dctc-news/files/2010/01/summer09_ten_forest_spiral.jpg

Monumento a Azeredo Perdigão, Pedro Cabrita Reis: *in*

<http://photos1.blogger.com/blogger/1958/1722/1600/IMG1014.jpg>

Casa da Música, Rem Koolhaas: *in*

<http://static.globalnoticias.pt/storage/JN/2012/big/ng2285794.jpg>

Mirrored Cubes, Robert Morris: *in*

<http://www.cabinetmagazine.org/issues/19/images/mirroredcubes.jpg>

Edifício Residencial, Viena, Zaha Hadid: *in*

http://www.adgnews.com/fotos/36/jpg/spittelau%20viaducts_02.jpg

Observatory, Robert Morris: *in*

http://images.lib.ncsu.edu/des/Size2/NCSULIB-1-NA/1178/34146.jpg?userid=1&username=admin&resolution=2&servertype=JVA&cid=1&iid=NCSULIB&vcid=NA&usergroup=Design_Library-1-Admin&profileid=1

Dancing Towers (uso misto de escritórios e habitação), Bjarke Ingels - Big Architects: *in*

<https://eliinbar.files.wordpress.com/2012/08/big-dancing-towers1.jpg>

She Changes, Janet Echelman: *in*

http://www.cm-matosinhos.pt/uploads/poi/image/8399/She_Changes.png

Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza: *in*

<http://adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/09/p1150843.jpg>

Labirinto de Pontevedra, Robert Morris: *in*
http://www.1-art.com/wp-content/uploads/bfi_thumb/57f26e07479fbef44677c9db34eb8125-2ygqnrqt-z6ajfidqd22v4.jpg

Dancing House, Frank Gehry: *in*
<http://www.achievement.org/achievers/geh0/large/geh0-030.jpg>

Titled Arc, Richard Serra: *in*
https://classconnection.s3.amazonaws.com/967/flashcards/3021967/jpg/tumblr_mkpbelwmns1s56w5po1_1280-13E714F828635361279.jpg

Museu Guggenheim Bilbao, Frank Gehry: *in*
http://images.travelpod.com/tripwow/photos/ta-00ba-ed18-2867/guggenheim-designed-by-architect-frank-o-gehry-bilbao-spain+1152_12910917567-tpfil02aw-25259.jpg

The Passage of the Hours, Pedro Cabrita Reis: *in*
https://scontent.cdninstagram.com/hphotos-xaf1/t51.2885-15/s320x320/e15/11351737_896334663753571_951701065_n.jpg

Museu Oscar Niemeyer, Oscar Niemeyer: *in*
<http://issoehermanmiller.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/12/arquiteto-2.jpg>

Broken Circle, Robert Smithson: *in*
http://is.visitreykjavik.is/Portaldata/1/Resources//03_Broken_Circle_Spiral_Hill__View_of_Broken_Circle_1971.jpg

Sydney Opera House, Jørn Utzon: *in*
http://2s2u.com/sydneyresort.com/wp-content/uploads/2011/07/Sydney-Opera-House-and-Sydney-Harbor-Bridge-New-South-Wales-NSW-Pacific-coast-Eastern-Australia-SydneyResort.com_.jpg

Running Fance, Christo: *in*
http://3.bp.blogspot.com/_OZgYao0c_Rg/TUQbG_iI8DI/AAAAAAAAABY8/FDkeLo8aJXE/s1600/land+art.GIF

London City Hall, Norman Foster: *in*
<https://eliinbar.files.wordpress.com/2013/04/img2.jpg>

Bandshell, Frank Stella: *in*
<http://vertufineart.com/wp-content/uploads/2015/01/Frank-Stella-Bandshell-298x300.jpg>

Porta Fira Towers, Toyo Ito e b720: *in*
http://static.dezeen.com/uploads/2010/03/dzn_Hotel-Fira-by-Ito-9.jpg

Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care, Bruce Nauman: *in*
http://trendbeheer.com/images/Berlijn_2012_maart_24.jpg

Mosaico 2 (imagens 1 a 12)
1. Casa da Música, Rem Koolhaas: *in*
<http://static.globalnoticias.pt/storage/JN/2012/big/ng2285794.jpg>

2. Palácio, Pedro Cabrita Reis: *in*
http://www.a10.eu/thumbs/file/115/style_popup/0907101805/PORTOPALACIOHOTEL.jpg

3. Burgo Empreendimento - Edifícios de Escritórios e Comércio, Eduardo Souto de Moura: *in*
http://www.lojas.com.pt/imofotos/1620/fotos/e1790_Burgo_LFA18_80.jpg

4. Edifício Vodafone Porto, Barbosa & Guimarães: *in*
https://c2.staticflickr.com/6/5491/9048951493_629aed2cc7_b.jpg

5. Edifício de Comércio e Escritórios na Quinta da Avenida, Eduardo Souto de Moura: *in*
http://www.architecturaltours.co.uk/images/jpgs/portugal/commercial_gallery_porto_l030912_l1.jpg

6. She Changes, Janet Echelman: *in*
http://www.cm-matosinhos.pt/uploads/poi/image/8399/She_Changes.png

7. Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Álvaro Siza: *in*
http://recursos.visitporto.travel/pois/867_1.jpg

8. Casa do Conto, Pedra Líquida: *in*
<http://ruietiagovilaca.com/wp-content/uploads/2014/07/CasadoConto3.jpg>

9. Conjunto Habitacional da Bouça, Álvaro Siza: *in*
<https://expfaupsiza.files.wordpress.com/2013/05/saal.jpg>

10. Hard Club, Francisco Aires Mateus: *in*
<http://www.impulsopositivo.com/sites/default/files/Mercado%20Ferreira%20Borges.jpg>

11. Estação Alta do Teleférico de Gaia, Cristina Guedes e Francisco Vieira de Campos: *in*
<https://omeunorte.files.wordpress.com/2012/07/telefc3a9ricoeaisgaia2.jpg>

12. Mercado Cultural do Carandá, Eduardo Souto de Moura: *in*
http://www.porseg.com/wp-content/uploads/2013/10/139_Escola-de-M%C3%BAsica-Carand%-C3%A1_Souto-Moura.jpg

13. She Changes, Janet Echelman: *in*
http://www.cm-matosinhos.pt/uploads/poi/image/8399/She_Changes.png

14. Localização da escultura She Changes sobre Carta Militar. Carta Militar do Porto (2013): *in*
http://www.igeoe.pt/cartoteca/bibliopac/images/122_2013.jpg

15-16; 18-24. *She Changes*: Mariana Matos, 28 Mar. 2015.

17. Contexto urbano de *She Changes*. Trabalho sobre *print screen* do Google Maps.

25. Palácio, Pedro Cabrita Reis: *in*
http://www.a10.eu/thumbs/file/115/style_popup/0907101805/PORTOPALACIOHOTEL.jpg

26. Localização da escultura Palácio sobre Carta Militar. Carta Militar do Porto (2013): *in*
http://www.igeoe.pt/cartoteca/bibliopac/images/122_2013.jpg

27; 29-34. Palácio: Mariana Matos, 17 Mar. 2015.

28. Palácio: José Mário Câmara Furtado, 31 Ago. 2015.

35. Contexto urbano de Palácio. Trabalho sobre *print screen* do Google Maps.

36. Burgo Empreendimento - Edifícios de Escritórios e Comércio, Eduardo Souto de Moura: *in*
http://www.lojas.com.pt/imofotos/1620/fotos/e1790_Burgo_LFA18_80.jpg

37. Localização do Burgo Empreendimento sobre Carta Militar. Carta Militar do Porto (2013): *in*
http://www.igeoe.pt/cartoteca/bibliopac/images/122_2013.jpg

- 38-39; 54; 59. Burgo Empreendimento: Mariana Matos, 17 Mar. 2015.
- 40-41; 49-53; 55. Burgo Empreendimento: Mariana Matos, 4 Jul. 2015.
42. Contexto urbano do Burgo Empreendimento. Trabalho sobre *print screen* do Google Maps.
- 43-48. Desenhos técnicos facultados pelo autor.
- 56-57. Estudo de alçados do edifício do Burgo: *in* Trevi Flash Art Museum, (1995): 54.
58. Maquete utilizada como garrafeira: *in* 2G, nº. 5, (1998): 98.
60. Casa da Música, Rem Koolhaas: *in*
<http://static.globalnoticias.pt/storage/JN/2012/big/ng2285794.jpg>
61. Localização da Casa da Música sobre Carta Militar. Carta Militar do Porto (2013): *in*
http://www.igeoe.pt/cartoteca/bibliopac/images/122_2013.jpg
62. Casa da Música: Mariana Matos, 28 Mar. 2015.
63. Contexto urbano da Casa da Música. Trabalho sobre *print screen* do Google Maps.
- 64-70. Desenhos técnicos da Casa da Música: *in* <http://www.archdaily.com/619294/casa-da-musica-oma>
- 71-74. Desenhos técnicos de estudo para a Casa Y2K: *in* Fundação Casa da Música, (2008): 162.
75. Interior da Casa da Música: Mariana Matos, 17 Mar. 2015.
- 76-89. Interior da Casa da Música: Mariana Matos, 2 Jul. 2015.